

Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Kommunikációs Doktori Iskola

Doboviczki Attila T.

Lokalitás-olvasatok, médiahasználat a Pécsi Műhely munkásságában

doktori értekezés

témavezető:

Dr. habil, CSc. Beke László, egyetemi tanár

Pécs, 2013

Tartalom

Előszó; a probléma kontextualizálása, a dolgozat fogalmi pozíciói	5
Első megközelítés: lokalitás-konstrukciók.....	13
Médiahasználat és lokalitás.....	13
Közép-európai neoavantgárd: a térbeliség problémája.....	20
Társadalmi kontextusok, intézményi mechanizmusok a Pécsi Műhely működésében.....	29
<i>A Közlemények. A csoport működésének elemzése</i>	<i>32</i>
Neokonstruktivista, geometrikus törekvések a Pécsi Műhelyben	41
Közép-európai sajátosságok.....	42
Geometrikus törekvések a Pécs Műhelyben	46
Pécsi sajátosságok	54
Zománc- és farostlemez munkák	65
A Pécsi Műhely land art munkái	72
Geometrikus formák a táji és a városi környezetben	72
<i>„Megérinteni a tájat”</i> . A Pécsi Műhely land art munkáinak ökológiai recepciója.....	83
Jel-, illetve nyomhagyás.....	90
<i>Kép, tárgy, akció</i> – Gellér B. István kertje.....	96

Második megközelítés: a neoavantgárd médiahasználat
A Pécsi Műhely fotómunkái	109
A fotó alapú műalkotás: funkcionális és posztfotografikus megközelítések	109
Funkcionális megközelítés	114
Posztfotografikus megközelítés	122
A Pécsi Műhely fotómunkái	130
„ <i>Geometrikus nosztalgia</i> ”; a konstruktivista szemléletmód a Pécsi Műhely fotómunkáiban.....	134
<i>Hátrahagyott kijáratok</i> . Ficzek Ferenc animációs filmjének elemzése....	141
A fotómontázs szerepe, jellegzetes formái a műhelyesek munkáiban.....	146
Fotó-performance-ok, mint az identitás és önábrázolás terei	153
Az eszköz mint infrastruktúra; a plakátok és a szitaműhely szerepe.....	174
Összegzés	181
Bibliográfia	193
Források jegyzéke	216
Művek jegyzéke	219

„A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. (...) A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több mint ez az egy.

A térnek képlete, a helynek géniusza van. Mert nemcsak természet és környezet, föld, talaj, éghajlat, növényzet, vizek, hegyek és mindez együttesen. A hely nemcsak az, ahol a dolgok vannak. (...) A helynek nemcsak fizikája, hanem metafizikája is van és nemcsak látvány, hanem géniusz. Ezért nem határozható meg, csak lerajzolható, mert nem kiszámítható, mert arc.”

Hamvas Béla: Az öt géniusz (Hamvas 1988, 54–55)

Előszó; a probléma kontextualizálása, a dolgozat fogalmi pozíciói

Dolgozatomban a Pécsi Műhely munkásságával foglalkozom. A műhely tevékenységét, illetve az ott létrejött műalkotásokat egyfelől a lokalitás fogalomkörben igyekszem láttatni; ez a fogalom kellően rugalmas ahhoz, hogy vizsgálatom tárgyát ebben a – társadalomtudományok szempontjából – relatíve definiálatlan közegben helyezzem el, s különféle módszerek mentén elemezhessem. A lokalitás fogalom ugyanis nehezen értelmezhető a posztmodernnek a társadalom és a kultúra különféle szféráira kiható következményei nélkül. A modernitás univerzalitás-igénye ellenében fellépő lokális narratívák, a reflexívvé váló hagyomány olyan szituációkat hoztak létre a hatvanas évekre, amelyben felértékelődtek a helyre, a helyi identitás összetevőire vonatkozó hétköznapi- és önreflexív gyakorlatok. A dolgozat egyik hangsúlyos állítása, hogy a modernitás illúzióvesztésében, a modernitás programjával történt szembefordulásban a neoavantgárdnak kitüntetett szerep jutott. Sőt, inkább amellet érvelek, hogy a neoavantgárd – s most itt elsősorban a pécsi, ún. második generációs tendenciákra gondolok – sokkal inkább sorolható a posztmodern tendenciák közé, illetve találhatunk posztmodern elemeket a Pécsi Műhely tevékenységében. Ez a jelenség – mint a vizsgálat homlokterébe eső stíluskorszakok határán megragadható átmenetiség – átalakuló, illetve újonnan létrejövő műformákban és műtípusokban érhető tetten. A II. világháború után a művészet válságát nem pusztán a totalitárius társadalmak politikailag-ideológiailag kijegecesedett művészeti irányzatai, formai-ideológiai stílus-zárványai jelentették; a háború után visszatérő „neo-irányzatok” (expresszionizmus, konstruktivizmus) már azt mutatták, ahogyan a képzőművészet is visszanyúlni, újraértelmezni kényszerül a háború előtti elveket, gyakorlatokat. Ebben a fogalmi-módszertani önrevízióban és önépítő folyamatban a neokonstruktivizmus hangsúlyos szerepet játszott; a húszas-harmincas évek konstruktivista törekvéseinek „reneszánsza” a hatvanas évekre

bontakozott ki, s számos lokális művészeti diskurzus épült e kifejezésforma köré a kelet-közép-európai földrajzi-kulturális-politikai entitáson belül is.

E munkában a közép-európai neoavantgárd kánont tekintem az egyik ilyen lokalitásszintnek. Az elmúlt néhány évtizedben ugyanis felerősödtek azok a hangok, melyek a kelet-közép-európai avantgárd és neoavantgárd törekvéseket a nyugatitól összefüggéseiben eltérő, fogalmilag más hangsúlyok mentén értelmezhető képződménynek tekintik. E kanonizációs folyamat eltérő – intézményi – szinteken zajlik, ahol egyszerre lehet kitapintani az aktuálpolitikai, a művészetelméleti-művészettörténeti és a kiállítási praxis együttes jelenlétét. A nyugat-európaiktól eltérő sajátosságok nem pusztán a különböző történeti-, szociokulturális-, politikai berendezkedés következményei, hanem a művészeti praxisnak köszönhetően eltérő „nyelvhasználatok”, szimbólumképzések, jelentés-kontextusok is hozzátartoznak az egyes entitásokhoz. Ez egy olyan sajátos tapasztalati teret hoz létre, mely aktuálisan a neoavantgárd eltérő, sajátos kelet-közép-európai beszédmódjaként értelmezhető.

Egy további lokalitásszinten a hazai neoavantgárdon belül a pécsi törekvéseket, a Pécsi Műhely tevékenységét igyekszem elhelyezni. Azt vizsgálom, hogy milyen meghatározó színterek, műfaji keretek tették aktuálissá a pécsi művészeti jelenségeket. A dolgozat elemző részében azt kívánom megmutatni, hogy a Pécsi Műhely miképpen, milyen művészeti gyakorlatokon, s milyen lehetséges narratívákon keresztül kapcsolódik, kapcsolható a hazai- és nemzetközi neoavantgárd tendenciákhoz. Melyek azok az érvényesnek tekinthető művészeti megnyilatkozások, amelyek a Pécsi Műhely „szinkronitását” hozták létre a neoavantgárd mozgásokon belül. A vizsgált jelenségeket ugyanakkor olyan lokalitásolvasatoknak is tekintem, amelyek – mint sajátos nyelvi-vizuális megnyilvánulások – a Pécsi Műhely tagjainak művészeti felfogásáról is számot adnak; s melyeken keresztül a helyi kulturális-művészeti folyamatok sajátos identitás-képző elemeiként, karaktereként is lehet tekinteni ezekre. Két hangsúlyos területet határoltam itt körül; egyfelől azokat a

neokonstruktivista művészeti törekvéseket különítettem el, melyek a Pécsi Műhely kezdeti éveit jellemzik. Ezzel szervesen együtt kezelem a műhely land art tevékenységét, amely konceptuális vonatkozásban a geometrikus absztrakt struktúranalitikai problémáinak természeti és városi környezetbe helyezett esettanulmányának is tekinthető.

Másfelől a Pécsi Műhely munkásságában vizsgált komplexebb jelenségkör a neoavantgárd médiahasználat; ez a Műhely esetében elsősorban – s ez is sajátosan kelet-európai karakter – a fotográfiát jelenti. A fotográfia, majd a mozgókép a XX. században betöltött szerepe nem egyszerűen műfajelméleti kérdést jelent, hanem ahogyan azt a dolgozatban is hangsúlyozom, a technikai médiumok megjelenésével a világ, a valóság jelenségeinek megtapasztalásában, megismerésében – s egyúttal a valóság vizuális konstrukciójában – alapvető fordulat következett be. Az avantgárd, neoavantgárd művészetek a technikai médiumok expanzív használatával élen jártak e fordulat generálásában.

A rendszerváltás előtti három évtized magyar művészeti tendenciáinak feldolgozása egy viszonylag kevésbé feltárt terület, jóllehet az elmúlt másfél-két évtizedben számos elméleti munka, tanulmány, könyv, monográfia, szöveggyűjtemény és koncepciózus kiállítás foglalkozott ezzel az időszakkal. A neoavantgárd hazai táptalajának előkészítését a szocialista realizmussal való szakítás és az absztrakt-konstruktivista művészet „rehabilitálása” jelentette; a hatvanas években indul el a Bauhaus magyar alkotóinak, elsősorban Moholy-Nagy László egyes munkáinak kiadása, illetve kritikai recepciója (Moholy-Nagy 1972; Passuth 1982), s olyan eseményekhez köthető, mint Kassák Lajos retrospektív kiállítása a párizsi Denise René Galériában (1963), vagy éppen Victor Vasarely kiállítása a Műcsarnokban (1969). Példának okáért Kassák képzőművészeti munkásságának kultúrpolitikai megítélésében is szerepet játszik az absztrakttal kapcsolatos ambivalencia. Kassák ugyanis csak „önköltséges” kiállítást rendezhetett 1967-ben Budapesten, az egyetlen zsűri mentes

kiállítóhelyen, a Fényes Adolf Teremben (Csaplár 2006). Ám ami a neokonstruktivizmus, a geometrikus absztrakt megítélése szempontjából kijelenthető, hogy az a hatvanas évek végére – relatív „problémamentessége”, ideológiamentessége kapcsán – a kultúrpolitika számára megtűrt kifejezésformává vált.

A kor művészeti jelenségeinek értelmezéséhez alapvető munkaként tartom számon Hegyi Lóránd periodizációs kísérletét, amely tulajdonképpen Németh Lajos funkciótörténeti tipológiáját aktualizálja a modern művészetekre (Hegyi 1986; Németh 1973). Az általa feltárt összefüggések, az új művészeti törekvésekre vonatkozó integratív reflexiói vezetnek majd el őt a nyolcvanas évek magyar művészeti mozgásainak programadó-programalkotó identifikálásához (Hegyi 1983; 1990). Hasonló fontossággal bírnak azok a munkák, amelyek legfontosabb szerepe e korszak kontextualizálásában, elméleti igényű interpretálásában kereshetők. Csak néhány példa, a teljesség igénye nélkül: Beke László korabeli összegyűjtött vonatkozó írásai: *Művészet/elmélet* (Beke 1994); Perneczky Géza: *A korszak mint műalkotás* (Perneczky 1988), György Péter: *Az elsüllyedt sziget* (György 1992) című munkái. A tudományos kutatások, konferenciák eredményei közül mindenképpen megemlítendő a Derék Pál és Müllner András által szerkesztett *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből* (Derék-Müllner 2004) című tanulmánykötet, mely a művészettörténeti reflexiók mellett hangsúlyos szerepet szán különféle társtudományi, irodalomtudományi – fogalmi-metodikai – interpretációknak. A rendszerváltás után szinte közvetlenül megrendezett *Hatvanas évek* című kiállítás (Magyar Nemzeti Galéria, 1991¹) a hivatalos/párhuzamos művészetet elválasztó határ felbomlásának a pillanata. Egy sajátos, „kárpótlás művészeti” gyakorlat alakult ki ugyanis a rendszerváltás után; ez nem csak egyes, korábban a túrt-tiltott kultúrpolitika területén alkotó művészek „rehabilitálását” jelentette, hanem a művészeti irányzatok, köztük a neoavantgárd legitimációját is a művészeti

¹ lásd: Nagy 1991

intézményrendszerben. A nemzetközi kontextualizálást segítette az olyan törekvés is, mint a *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* (Budapest, Ernst Múzeum, 1994) címmel megrendezett, a kelet-európai művészet természetfelfogására/használatára rákérdező koncepciózus kiállítás (kurátorok: Jerger Krisztina és Sturcz János). A kontextualizáció társadalmi-kulturális dimenziója jelenik meg többek között a Hegyi Lóránd kurátorságával létrejött *Nézőpontok/pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999* című kiállításon (Bécs, 1999) is. A kapcsolódó tanulmányokban az eltérő nyugati/keleti kulturális-társadalmi-politikai folyamatok és immanens művészeti fejlődésre vonatkozó szituációk jelennek meg alapkérdésként. Jó példa erre Hegyi Lóránd kísérlete, ahogyan a „közép-európaiság” sajátos habitusát igyekszik karakterizálni (Hegyi 2000).

A kánon alakításának további intézményi színtereit jelentik meg a múzeumok, gyűjtemények, kiállítóhelyek, archívumok: a Pécsi Műhely vonatkozásában ilyennek lehet tekinteni – mások mellett – a Paksi Képtár, a pécsi Modern Magyar Képtár, a zágrábi „Avantgarde Múzeum” projekt (valójában Marinko Sudac gyűjteménye Varaždinban), a székesfehérvári Szent István király Múzeum és az Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményeit, valamint a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének adattárát. Ezzel együtt napjainkig tartanak a kort feldolgozni hivatott kiállítások, életmű-bemutatók. Csak említés szinten: Bódy Gábor (Ernst Múzeum, 1987), Erdély Miklós (Műcsarnok 1998), Nádler István (Műcsarnok 2001), Vajda Lajos Stúdió (Műcsarnok, 2002), Hajas Tibor (Ludwig Múzeum, 2005), Pauer Gyula (Műcsarnok, 2005). Ide sorolnám a jelen kutatás szempontjából releváns Ficzek Ferenc retrospektív kiállítást a Budapest Galéria Kiállítóházában 2001-ben, valamint a *Pécsi Műhely 1968-1980* című kiállítást is (Pécsi Galéria, Közelítés Galéria, Ernst Múzeum, 2004). Ez utóbbiakhoz kapcsolódva legalább ilyen fontosak a kisebb tematikus kiállítások, mint például a műhely fotóhasználatából

szemezgető kamara-kiállítások a Vintage Galériában Ficzek Ferenc, Szíjártó Kálmán és Kismányoky Károly munkáiból 2005-2010 között.

Két további, jelen kutatás szempontjából példa-értékűnek gondolt munkát említenék meg. Az egyik Klaniczay Júlia és Sasvári Edit *Törvénytelen avantgárd* című munkája (Klaniczay-Sasvári 2003), amely módszertanilag nyit új távlatokat, leginkább a segédtudományok progresszív alkalmazása révén: a filológia mellett domináns szerepet juttat az empirikus kultúratudományok számára. A kötet igyekszik részletekbe menően feltárni az 1970-73 közötti balatonboglári történések és ezek utóöngéinek történeti és politikai mozgatórugóit, lehetőleg mély és kiterjedt dokumentumtárat összeállítva. Ebben egyenlő értéken szerepelnek szakszövegek, esszék, visszaemlékezések, esemény-kronológiák, korabeli fotódokumentációk, hatósági határozatok, hivatalos- és magánlevelek, ügynökjelentések, újságcikkek. A kötetben nyomon követhetjük az Aczél György nevével fémjelzett három T kultúrpolitikájának stádiumait, ahogyan az események a kezdeti – igaz, igen csekély mértékben – támogatott státuszból a túrt, majd a tiltott politikai-hatalmi térbe, s a retorziók-atrocitások következményének terepére csúsztak át. A kötetben szereplő, státuszukat tekintve igen diffúz szövegekörpuszok többek közt a hely-re, a közösségre vonatkozó társadalomantropológiai szempontokat is megjelenítenek. Ilyennek lehet tekinteni többek közt az ellenkultúra szerepét hangsúlyozó kultúrakritikai hagyományt, vagy éppenséggel a besúgók mozgatórugóit elemző kultúrtörténeti, szociálpszichológiai háttér hangsúlyozását. Ezek megint csak olyan kontextusok, melyek csakis a helyi politikai-, társadalmi-intézményi viszonyok között értelmezhetők, s kevésbé adekvátak a nyugat-európai nyilvánosság összefüggésében².

A másik hivatkozásom Havasréti József két tanulmánykötete. Az *Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Havasréti 2006) című könyv tanulmányaiban a nyilvánosság különböző színtereire, az itt

² a nyilvánosság fogalomról lásd Habermas 1999

artikulálódó diskurzusokra fókuszál, s a szerző által megrajzolt kép a magyar neoavantgárról vallott olyan új típusú látásmódról árulkodik, mely közelítésmódjában messzemenően és nagymértékben merít a visual studies különféle tudományterületeiből és módszertanaiból. A mások mellett James Elkins (2003), W. J. T. Mitchell (2004), Keith Moxey (2003) által fémjelzett interdiszciplináris szemléletmód lehetőséget teremt a vizuális kultúra kiterjedtebb vizsgálatára, a művészettörténeti segédtudományok progresszívebb alkalmazására. Egyébiránt Havasréti e tanulmánya során mutat rá arra, ahogyan a neoavantgárd kritikai kánon – s itt elsősorban György Péter fent említett írásaira hivatkozik – egy hermetikus térbe, a hivatalos kultúrával szemben egy ellenvilág keretei között helyezkedik el, egyszersmind izolálja a neoavantgárd törekvéseket (Havasréti 2006, 46). Hasonlóan Galántai nevéhez köthető – aki a boglári retorziók nyomán a hivatalos kulturális-művészeti intézményrendszerben jószerivel perifériára sodródott – az *Aktuális Levelek* című szamizdat magazin életre keltése. Ezek a levelek a nyolcvanas évek művészeti életének, szellemi mozgásainak legfontosabb dokumentumai közé tartoznak. Nem pusztán a szamizdat-kultúra egy kiemelkedő relikviájáról beszélhetünk, mely leír, dokumentum-értéken számba vesz eseményeket; az *AL* írásai ugyanis az avantgárd és az alternatív kultúra belső ügyeire és mozgásaira is reflektálnak. Az ezekben a kiadványokban tetten érhető vita-helyzetek, erővonalak igen szemléletesen és személyesítve jelennek meg egyes művészeti-, esztétikai-, kultúrpolitikai vélemények, kritikák formájában. Ebben a vonatkozásban az *Aktuális Levelek* az avantgárd kultúra, az avantgárd művészet önreflexivitása, önnön artikulációja, saját kánonjának megteremtése szempontjából tölt be hangsúlyos szerepet. Havasréti József *Széteső dichotómiák* című tanulmánykötetében szereplő elemzésében mutat rá arra, hogy mennyiben teljesíthet be egy adott médium, egy diszkurzív színtér meghatározó szerepet egy közösség identitáspolitikájának kialakításában (Havasréti 2009).

A Pécsi Műhely és a hetvenes évek pécsi művészeti életének vonatkozásban a legjelentősebb, mondhatni egyetlen tanulmánynak tekinthető Aknai Tamás *A Pécsi Műhely* című könyve (Aknai 1995). E műre, mint a szemtanú által írt monografikus, empirikus értékű tanulmányra, és a művészettörténész interpretálásában megjelenő forrásanyagra kívánok támaszkodni. Ezzel együtt egyes kérdéseket, helyzeteket eltérően igyekszek pozicionálni, melyet az interpretálásba bevont társtudományok és módszerek (szemiotika, kommunikációelmélet, kulturális antropológia, médiaesztétika, visual studies) fogalmi-metodikai készlete tesz lehetővé. Annak ellenére, hogy fenti munkák jól láthatóan a megközelítési irányok és az empiria tekintetében is igen szerteágazóak, irányadó szerepük a kutatás során abban nyilvánul meg, hogy kutatásom számára masszív kereteket képesek nyújtani.

Dolgozatom teoretikus vonatkozásban sajátos vizuális tanulmánynak tekinthető, mely egyaránt merít különféle társadalomtudományi területek – kritikai kultúratudományok, a médiatudományok, a művészettörténet, a művészetelmélet, a műkritika, adott esetben a gender studies – fogalmi-módszertani elemeiből. E posztstrukturalista attitűdöt és a dolgozat fogalmi pozícióit jóformán saját kutatói érdeklődésem és a téma által felvetett kérdések jelölik ki. Ezáltal egy olyan speciális művészeti mező képét szándékozom megrajzolni, ahol a Pécsi Műhely nem pusztán történeti jelenségként, hanem különféle problémakörök ágenseként, aktív alakítójaként tűnik fel.

Első megközelítés: lokalitás-konstrukciók

Médiahasználat és lokalitás

Talán kevésbé választhatnék emblematikusabb fotót Halász Károly *Privát adás I.*³ című munkájánál annak jellemzésére, amiről disszertációmban beszélni szeretnék. Halász e művén, mely 1970-71-ben készült egy üres televíziókészülék keretben egy gyertya látható; a két felvétel közül az egyik *A Pécsi Műhely Nagy Képeskönyvében*, a másik Halász önálló kiállítási katalógusában szerepel. S talán az sem érdektelen, hogy mindkét kiadványhoz egy-egy kiállítás is kapcsolódott, igaz, a képeskönyv esetében ezt amolyan kísérőjelenségnek tekinthetjük, míg Halász katalógusa a művész életmű kiállítása kapcsán jelent meg. Az előbbi a pécsi Alexandra Kiadó (Pinczehelyi 2004), utóbbi a Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely (Pinczehelyi 2011) gondozásában. Az előbbi albumban a mű alcímmel szerepel: *Gyertyagyújtás egy saját műsor elindításaért* (1970–71), installációként megnevezve – ezúttal az alvó gyertya alatt kistányérral, az utóbbi 1971-re datálva fotóakcióként, égő gyertyával szerepel a katalógusban, *Hommage á Moholy-Nagy László* alcímmel. Halász e munkája nem előzmény nélküli, s későbbi munkáinak sarokköveként tekinthetünk rá. A műhely tagjaihoz hasonlóan ekkorra már túljutott a geometrikus absztrakt, a pop art és op art tanulmányokon, s az ekkortájt elkezdett land art kísérletekkel párhuzamosan talált rá a közvetlen tárgyi környezet, s ezen belül a televízió, a tévékészülék művészi célú használatára, tanulmányozására. Ezt követően születnek meg azok a művei, melyek egyik fő attribútuma, központi eleme a televízió készülék. Ilyennek lehet tekinteni azokat az analitikus vizsgálódásokat, amikor a képernyőre különféle geometrikus

³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 97; illetve Pinczehelyi 2011, 92.

elemeket helyez – *Modulált televízió I-III*, 1972-73⁴ –, illetve az 1973-75 között megszülető fotóakcióit, mint a *Privát adás*, 1973-74 és a *Pszeudó videó*, 1975⁵.

Halász e gyertyás munkája jól szemlélteti azokat a problémaköröket, melyek kifejtése e dolgozat tárgyát képezik; mindezt két, a társadalomtudományi diskurzusban mind hangsúlyosabbá váló fogalomkörben igyekszem elhelyezni: a *térbeliség* (mint körülhatárolható *lokalitás*) és a *neoavantgárd médiahasználat* fogalmi-metodikai kontextusában.

A fenti példában olyan kérdések sejlenek fel, mint a neoavantgárd műalkotás történeti, funkciótörténeti problémaköre, azaz műtipológiai-, illetve a műalkotás történeti modelljére vonatkozó reflexiók. Milyen szerepet tölt be egy adott műalkotás az adott társadalom, közösség önszerveződésében? Mi a műalkotás egy adott társadalmi szerkezetben betöltött funkciója, hogyan érvényesül a társadalom művel kapcsolatos elvárás rendszere? Miképpen értelmezhető a műalkotás, mint a társadalom szellemi önszerveződésének eszköze, hordozója? Milyen viszonyrendszerben értelmezhető a műstruktúra kapcsolata a műalkotáson kívüli, objektív tárgyi valósághoz, vagy különféle társadalmi gyakorlatokhoz? S miképpen jeleníthető meg az avantgárd, neoavantgárd műalkotás értékszimbolizáló természete, hogyan jelenik meg önálló értékvalóságként? Ehhez kapcsolódóan vethető fel a neoavantgárd intézményesülésének, különböző, a műalkotásokra épülő narratívák – elbeszélésmódok, szövegtípusok – műalkotás-konstruáló szerepe is; azaz a műalkotások kanonizációjának kérdésköre. Az az intézményi, vagy az alkotó utólagos értelmezéseit is magán viselő „politika”, amely a műalkotások művészettörténeti integritásának folyamataként írható le a műkritika, a kiállítási, műkereskedelmi, gyűjteményi praxis összetettségében.

Egy másik problémakör a fotográfia, a fotó alapú műtárgy – s kissé kiterjesztve a kérdést –, a neoavantgárd médiahasználatban azonosítható be; ez

⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 95–111.

⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 130–143.

az avantgárd expanzió médiaorientált aspektusából bontható ki. A magyar neoavantgárd expanzió két, egymásba érő területet jelöl ki: egy hol radikálisnak számító, hol szalonképesebb rendszerkritikát (ahol mások mellett Erdély Miklós, Pauer Gyula, Tót Endre, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás ide vonatkozó munkáira is érdemes gondolni). Itt a társadalmi-kulturális helyzetre reagens, az esztétikai szféra és valóság határának felszámolását célzó műtípusról, illetve más vonatkozásban egy médiumorientált expanzióról beszélhetünk.

Az avantgárd hagyományban a társadalmi expanzió mellett a neoavantgárd jellemzőjeként jelenik meg a médiumorientált expanzió fogalomköre. Ez egyfajta kiterjesztett kép- és médiumfogalmat jelent, ahol a művész egyfelől a legszélesebb értelemben von be különféle eszközöket a képalkotói repertoárjába; másfelől (s ez az elanyagtalánítás folyamata) a mediatizáció fogalmi szinten is lezajlik: azaz maga a művészeti elképzelés, terv, a koncepció önálló műformaként jelenik meg. S bár az úgynevezett elanyagtalánított konceptuális művészeti munkák kevésbé jellemzőek a Pécsi Műhely munkásságára, a konceptualizmus ebben az értelemben a neoavantgárd műalkotások szubsztanciája. Miként arra Beke László már 1972-ben felhívja a figyelmet, a fotó használatát az olyan irányzatok térhódítása segítette elő, mint az akcióművészet, happening, a project art, a land art, illetve a konceptuális művészet. Ez a fotó valóságábrázoló, dokumentatív rendeltetése mellett új típusú funkciókat is életre hívott – mágikus, reprodukív és metaforikus funkciókat (Beke 1972a, 8–9). Hegyi Lóránd ezt a kétpólusú expanziót egyfelől antiművészeti jelenséggént, másfelől „összművészeti alkotásként” határozza meg. *„Az antiművészet a fennálló kulturális értékrend kritikájával, destruálásával kísérel meg egy új kulturális szituációt létrehozni.”* (Hegyi 1986, 122) Az összművészeti alkotás modellteremtő, a hagyományos formai-strukturális alapok újraírása révén és annak társadalmi expanziójával hoz létre új helyzetet (Hegyi 1986, 122-123). Az avantgárd expanzió központi kérdését ekként származtathatjuk a modernitás programjából is, amennyiben a fentiek a

múlthoz és a hagyományhoz való reflexív viszonyként értelmezzük. Jürgen Habermas, a 68-as diákmegmozdulások egyik meghatározó ideológusa így fogalmaz: „*a radikalizált modernitás-tudat, amely minden történeti vonatkozástól eloldja magát és a tradícióval, a történelem egészével való elvont szembehelyezkedés talaján áll*”. (Habermas 1994a, 261) 1968 kézzelfogható hatása ebben a vonatkozásban elsősorban a modernség programjának újraértelmezésében jelentkezik.

A pécsi neoavantgárd esetében ez a kérdés kissé árnyaltabban mutatkozik meg. A hagyománnyal szembeni radikális viszony a hetvenes évek avantgárd cselekvésprogramjában felbomló félben, átalakulóban van. Szabolcsi Miklós – aki az előbb említett jelenségekre a „jel és kiáltás típusú avantgárd” terminust vezeti be – a neoavantgárd periódusát 1960–75 közé teszi (Szabolcsi 1981, 68, 110); az 1977-es kasseli *documenta*, az új művészeti törekvések egyik legfontosabbnak tekinthető „seregszemléje” már egy új korszakot jelez, a videó- és a média-művészetet. Magyarországon a hatvanas évek végén jelenik meg az a generáció, amelynek egyik első manifesztuma az *Iparterv-kiállítások* (1968-69), valamint olyan impulzusok mutatkoznak ekkor, amelyek többek között a *Szürenon-csoport* (első kiállítás 1970-ben) környezetében, vagy a *Balatonboglári Kápolnatárlatok* (1970–73) kapcsán artikulálódtak. Hegyi Lóránd a neoavantgárd lezárulását és az avantgárd tradíciójának újraértelmezését az új festőiség, az új szenzibilitás fogalmának bevezetésével hajtja végre, amelynek kibontakozását a’80-as évek elejére teszi. Ezt a periodizációs vázlatot csak azért gondoltam fontosnak itt megjeleníteni, mivel a pécsi neoavantgárd – mint második generációs hullám – még éppen ebbe az átmeneti fél-egy évtizedbe tudott bekapcsolódni. Ha a pécsi történeteket ebből az irányból tekintjük, minimum egy korszakhatáron találjuk magunkat, ahol egyrészt jól körülhatárolható műtípusokat, másrészt – a hetvenes évek második felétől nem ritkán – éledező, új típusú stílusjegyeket is felfedezhetünk.

Nam June Paik 1975-ben készült *Candle TV* című installációjában⁶ kísértetiesen ugyanazokat az elemeket használja, mint Halász fentebb hivatkozott, hasonló tartalmú munkája. Első pillantásra a két installációról készült felvételen ugyanazt látjuk: televízió keretben égő gyertya. A két kép közötti különbség legfeljebb a televízió-készülékek márkája közt érhető tetten, vagy éppen a felvételek kimunkáltságában találunk eltérést. Ugyanakkor a két mű jelentősen eltér egymástól, amennyiben Halász művét egy földrajzi-kulturális értelemben vett lokális nézőpontból tárgyaljuk. Halász e munkája ugyanis egy sajátos kelet-közép-európai helyzetben értelmezhető, sokkal inkább az *arte povera*, az *assambladge*, a *bricolage* fogalmaival, semmint Paik médiaművészeti eszköztárával, a kortárs amerikai médiakultúra, médiakritika fogalomkészletével. A Paik és Halász munkái közötti távolság ugyanis – bár a fotók szinte egy az egyben megfeleltethetők egymásnak – nem csak a két alkotó oeuvre-jének összehasonlítása okán különbözik. Az eltérő kulturális, jelen esetben mediális tapasztalatok, az ezek mentén létrejövő, eltérő vizuális modellek azok, amelyek ezeket, a látszatra egyforma műalkotásokat megkülönböztetik. Paik ekkorra már messze más mélységében foglalkozik a videó és a televízió nyújtotta lehetőségekkel: 1965 óta használja a Sony Portapak első generációs videokameráját, 1969-ben Shuya Abe elektromérnökkel elkészítik saját videó-szintetizátorukat, s a *Candle TV* „csak” egynek számít Paik megannyi videóinstallációja, videósobra közül. Ezzel szemben, miként Hegyi Lóránd megjegyzi, Halásznál a televízió mint pseudo-jelenség értelmezhető, azaz egyfajta hiányművészetként, az *arte-povera* sajátos kelet-európai megjelenéseként (Hegyi 1990, 41). Hiszen teljesen nyilvánvaló az a kultúrpolitikai behatároltság, s az ebből adódó technikai „nincstelenség”, ami a high-tech és a tömegkommunikációs eszköztelenségből adódik. Halász csupán fogalmi-konceptuális szinten képes e médiumot bevonni alkotói eszközkészletébe, s csupán egy sajátos, reflektív módon képes kialakítani a maga mediális kódrendszerét. Paik ugyanakkor aktív alakítója a médiáról

⁶ A művet lásd: Paik: *Candle TV*. 1975. Installáció. Sohm Archívum.

kialakult amerikai és nyugat-európai szellemi-, tudományos diskurzusnak. 1967-es *McLuhan Caged* című munkája⁷, melyen az amerikai médiateoretikus mágnissel torzított videófelvevétele látható, jól szemlélteti azt az eltérő reflexiósszintet, amelyen a két alkotó médiafogalma, mediális felkészültsége elválík. Paik 1969-ben – Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock és Aldo Tambellini művészekkel közösen – a bostoni WGBH-TV felkérésére egy önálló videóművészeti csatornát kísérelt meg életre kelteni „*The Medium is the Medium*” címmel⁸. E művek a videó műfajának lehetőségeit kutatták mind stílári, mind tartalmi vonatkozásban. Paik művészete – McLuhan teoretikus irányultságához hasonlóan, aki egyébiránt a fluxus művészet lelkes híve volt – a televíziózás problémájával, annak a világban betöltött szerepével foglalkozott.⁹

Ezzel szemben Magyarországon, művészi összefüggésben az elsők között Bódy Gábor alkalmazott videót 1973-ban, amikor két zártláncú installációt állított fel, hogy a visszacsatolásnak nevezett jelenséget tanulmányozza). Ez a kísérlet mások mellett a *Négy bagatell* című (1975) művében látható¹⁰. Bódy a videót, a technikai képrögzítő médiumok közti átjárhatóságot egy sajátos kinematografikus vállalkozásnak tekintette, melyet a fotó, az avantgárd film, a televízió és a videó – szabad közlésrendszerben rejlő – nyelvének a

⁷ A művet lásd: Paik: *McLuhan Caged*. 1967. Electronic Art II.

⁸ *The Medium is the Medium*. WGBH, 1969 (27'50). Rendezte: Fred Barzyk. Electronic Arts Intermix; <http://www.eai.org/title.htm?id=1443> (2012.07.12)

⁹ A technológiai determinizmus – mint a Torontói Iskola által kidolgozott civilizációs-társadalmi elmélet – „vizsgálatai az egyes kommunikációs technológiák nyelvre és gondolkodásra gyakorolt hatásaira, mint a kommunikáció módjában és eszközeiben bekövetkező változások szemantikai és ismeretelméleti vonatkozásaira irányultak – technikai deterministáknak is nevezték ezért ezt az irányzatot. Tagjai tbk.: Eric A. Lovelock, Harold A. Innis, Marshall McLuhan, Jack Goody, Ian Watt, Barry Wellman” (bővebben lásd Nyíri 1994, ill. e lábjegyzet kapcsán Doboviczki 2011, 133).

E fogalomkör értelmében a kommunikációs technológia alapvetően meghatározza a társadalom különféle működésmódjait, változását, struktúráját és bizonyos értékeit. A huszadik században olyan változások zajlottak le a kommunikáció-technológiában, melyek nyomán a különféle audiovizuális technológiák váltak a tudás, a hagyomány átörökítésének elsődleges médiumaivá, szemben a korábbi szöveg alapú hegemoniával. Ez a másodlagos szóbeliség fogalomköre, amikor is a szöveg elvesztette paradigmatisz szerepét, s a képek, illetve az audiovizuális médiumok válnak fenti szempontokból meghatározóvá (McLuhan 2001; Ong 1998; Griffin 2003).

¹⁰ A művet lásd: Bódy Gábor: *Négy bagatell*, 1975. (27'40). Balázs Béla Stúdió.

Bódy az itt megfogalmazott problémákat az 1974-es tihanyi szemiotikai konferencián is előadja, *Végtelen tükröcső* címmel, amit később *Végtelen kép és tükröződés* címmel publikál (Bódy 1978, 295-299).

kiterjesztéseként, felszabadításaként értelmez. Egyaránt hangsúlyozza e médiumok alkotóeszköz és terjesztési eszköz szerepét, azaz e médiumokat – s elsősorban a videót – a szabad gondolkodás, a játék és a körülmények által alig gátolt expressziók vonzásaként fogja fel (Bódy 1982). Paik több mint egy évtizeddel előzi meg e kísérleteket, s az eszközhöz való hozzáférés, intézményi integritás szempontjából is messze felülmúlja mind Bódy Gábor, mind a hazai, a videó iránt affinitást mutató művészek – köztük Halász – lehetőségeit. Halász ugyanis csak 1978-ban, amszterdami tanulmányútja során jut először olyan helyzetbe, hogy közvetlenül kipróbálhassa, s művészeti célra használhassa a videótechnikát¹¹. Ekkor születnek meg első videó-performance-ai, a hét önálló szekvenciából álló *Transition – Egy indián Amszterdamban*¹² címmel, melynek során egyfelől korábbi, *Privát adás*, illetve *Pseudo videó* fotó-performance-ait ismétli meg, illetve itt jelenik meg a *taposott képek*, a nyolcvanas években kibontásra kerülő új festői eljárás módja. Halász e videómunkáit nem követi szisztematikus elemző-alkotó munka a videó vonatkozásában; technikahasználata néhány későbbi performance-ra szorítkozik csupán – például a Miskolci Galériában 1979-ben tartott *Menni, menni és maradni* című performance¹³ dokumentációja. Nyilvánvaló, hogy Paik és Halász e két fotója mögött egy egészen eltérő művészeti kánont, egy alapvetően eltérő társadalmi-kulturális kontextust és mediális felkészültséget és tapasztalatot lehet beazonosítani.

Mégis, miképpen lehet ezt az eltérést, azaz a két „tv-gyertyás” kép közötti különbséget, s szélesebb értelemben véve a nyugati- és a kelet-közép-európai neoavantgárd tendenciák közötti diszkrepanciát plasztikussá tenni? Milyen eltérő hermeneutikai eljárások, módszertanok, metodikák mentén bontható szét e

¹¹ Jóllehet 1977-ben a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójában már kipróbálhatták a „kamerák előtti akció” műfaját, a közvetlen videótechnika-használatot ez a találkozás jelentette Halász számára. Művet lásd *Lépésváltás. Pécsi Műhely film*, 1977. Pinczehelyi 2004 cd melléklet.

¹² művet lásd: Karoly Halász: *An Indian in Holland*. 1978 (33’23min), De Appel gyűjtemény, Holland Videóművészeti Intézet, Amszterdam.

¹³ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 157-159.

két művészeti mező? Miképpen határozza meg egy „földrajzi környezet”, egy „topográfiai entitás”, egy „térbeli tapasztalat” a mű státuszát, identitását?

Közép-európai neoavantgárd: a térbeliség problémája

Egyes művészettörténeti munkákban az elmúlt bő két évtizedben jelentek meg azok a felvetések, amelyek a kelet-közép európai avantgárd, neoavantgárd kapcsán az amerikai, nyugat-európai művészeti mozgásoktól eltérő sajátosságokat: a műalkotások értelmezésének eltérő fogalmi és szocio-kulturális kontextusait hangsúlyozzák¹⁴. Ilyennek gondolom mások mellett Sanja Bahun-Radunovic és Marinos Pourgouris *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism* című tanulmánykötetét, amely a centrum-periféria viszonyában értelmez újra olyan művészettörténeti szituációkat, mint a szerb szürrealizmus, a lengyel avantgárd költészet, a román

¹⁴ A lokalitás-fogalom, mint a térbeli tapasztalat és identitás alakítója, nem új felismerés a művészettörténeti-, művészetelméleti munkákban; a földrajzi környezet kultúra- és művészetformáló szerepe számos esetben kapott szerepet különböző, meghatározónak számító megközelítésekben, elméleti munkákban. Példának okáért Heinrich Wölfflin a *Művészettörténeti alapgfogalmak* című, 1915-ös munkájában behatóan foglalkozik a földrajzi környezet és a műalkotásokat belülről szervező, stílussteremtő folyamatok szisztematikus feltárásával. S jóllehet Wölfflin megfigyelései egy egészen más kor, a reneszánsz, illetve a barokk művészettörténeti tradíciójára vonatkoztak, az egyéni stílus kategóriák alapgfogalmait mellett az iskola-táj-faj/nemzet stílusformáló fogalmakat emeli ki, ahol a táj földrajzi-topográfiai entitásra utal. (Wölfflin 1969, 30). Alois Riegl a *Kunstwollen* fogalmához a stílusszervező erőket köti, melyek egy adott kor ethoszához, egyfajta korszellemhez kötődnek (Riegl 1998). Erwin Panofsky ikonográfiájából azt érdemes kiemelni, ahogyan – egyes speciális szövegek ismerete mellett – a hagyománynak, a hagyomány ismeretének tulajdonít kiemelt szerepet a képek értelmezése során (Panofsky 1984). Ernst H. Gombrich *Művészet és illúzió* című munkájában foglalkozik az ábrázolásban tetten érhető kulturális tudattartalmak behatárolásával. Gombrich szerint az ábrázolás nem egyszerűen valamilyen vizuális benyomás emlékképe, hanem egy viszonyulási modell felépítésére irányuló szándék, s mint ilyen, tanult, adaptív folyamatként lehet rá tekinteni (Gombrich 1972, 90). Ez a tanulási folyamat azonban egy olyan, szociális-, térbelileg behatárolható közegben zajlik, ahol az alkotó felkészültségének, látásmódjának kialakulását Gombrich kulturális alapokra helyezi. De hasonló hivatkozás lehetne ebben a kontextusban akár Hans Belting azon szándéka, amikor a képek – elsősorban történelmi és kulturális – „helyét” igyekszik meghatározni; a képeket olyan mediális tapasztalatoknak tudja be, melyek különféle kulturális gyakorlatokon, azaz konszenzuson és autoritáson alapulnak, s kevésbé valamiféle technikai tudásban gyökereznek (Belting 2003, 68). E példákkal csupán azt kívántam szemléltetni, ahogyan a topográfiai-kulturális szempont a műalkotások hermeneutikai-interpretatív eljárásaiban felszínre került.

irodalmi dadaizmus, vagy éppen a görög – argentin, japán, kanadai – modernizmus. E munka olyan fogalmakat, metodikákat hoz mozgásba, amelyek sajátos kolonialista szempontból értelmezik újra az avantgárd történetét. A szerzőpáros elsősorban azokra a nem központi, *oblique* területekre fókuszál, amelyben a meghatározó művészeti központoktól (Párizs, New York) többé-kevésbé függetlenül jöttek létre önálló művészeti aktivitások. Ezt a viszonylagos függetlenséget igyekeznek értelmezni olyan fogalmi kategóriákkal mint a marginalitás, az orientalizmus, a barbárság, egzotikum, migráció, térbeni decentralizáció, nacionalizmus és internacionalizmus valamint a politikai nyelvhasználat. (Bahun-Radunovic – Pourgouris 2006).

A (kelet-)közép-európai sajátosságokkal foglalkozó művészettörténeti munkák közül az egyik legátfogóbb tanulmánynak Piotr Pitrowski *In the Shadow of Yalta* című munkáját lehet tekinteni (Piotrowski 2009a). Piotrowski sajátos identitás-stratégiákkal igyekszik megmagyarázni a közép-európaiság kialakulását. Ezek közt a szocialista múlt helyett új önképet kereső politikai-társadalmi útkereséseket, az Európai Unióhoz való csatlakozás aktuálpolitikai stratégiáit, valamint a Habsburg Birodalom nosztalgikus, multietnikus-multikulturális képét villantja fel. A Visegrádi Országok együttműködése jól mutatja azt az aktuálpolitikai, lobbijellegű stratégiai együttműködést, mely ezt a közép-európai öntudatot politikai erővonalak mentén különféle kulturális színterekre igyekszik kiterjeszteni. Piotrowski sajátos Közép-Európa tanulmányként veszi számba a régiót megkonstruáló szándékokat és eseményeket, s igyekszik feltárni ezek történeti mozgatórugóit. Piotrowski a kelet-közép-európai avantgárd törekvések kontextualizálása során szembesül az egyetemesnek gondolt avantgárd több-pólusú karakterével. A kelet-európai avantgárd nem csak az eltérő politikai berendezkedések életvilágokat anektáló/konstruáló hatalmi viszonyában testesül meg; Piotrowski szerint a neoavantgárd történeti rekonstrukciói a posztkolonializmus hatásaival terheltek: a művészeti piacok mára olyan meghatározó befolyással rendelkeznek, melyek

alapjaiban szabják meg a Kelet művészeti termelését, s annak Nyugat-orientációját (Piotrowski 2009a, 23–24). Ezzel együtt egy horizontális történeti síkot igyekeznek rekonstruálni az európai avantgárdban, ahol a centrum szolgáltatja a kánont, melyet a periféria adoptál. Persze előfordulhat, hogy a periférián kiemelkedő művek születnek, de ezek elismerése, művészettörténeti hitelesítése csakis a meghatározó központoktól függ (Piotrowski 2009b, 51).

Ezeket az identifikációs folyamatokat ugyanakkor le lehet írni egy nagyon sajátos szempontból is – a művészeti kiállítások, a kurátori, muzeológiai munka, s a művészet-kritika – azaz gyakorlatilag a kánon-teremtő intézmények szemszögéből. S nem csak azért, mert éppen a hazai neoavantgárd története alapvetően kapcsolódik bizonyos helyekhez, színterekhez – mint például az *Iparterv* kiállítások, a *Balatonboglári Kápolnatárlatok*, vagy éppen a *Rózsa Presszó* vonatkozásában.

A (kelet)-közép-európai avantgárd, mint „lokalitás-problémakör”, mint egy földrajzi entitáshoz kapcsolódó identitásfaktor a művészettörténeti, művészetelméleti elemzések mellett természetesen a kiállítási gyakorlatban is hangsúlyos szerepet kapott az elmúlt néhány évtizedben. A neoavantgárd vonatkozású kiállítások, különböző merítésben, különféle metszetekben, de viszonylag nagy számban valósultak meg a rendszerváltás után. Ilyen átfogó törekvésnek szánt kiállításnak tekinthetjük mások mellett a Piotrowski által is hivatkozott *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*¹⁵ (Bru-Nicholls, 2009), illetve a bécsi Ludwig Múzeumban 1999-ben rendezett *Aspekte / Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999*¹⁶ (Bálványos 2000) tárlatokat. Ezeket a történeti-földrajzi aspektusból megrendezett kiállításokat jellemzően az a szándék vezérelte, hogy ötven-száz

¹⁵ Kurátor: Ryszard Stanisławski és Christoph Brockhaus; Bundeskunsthalle, Bonn, 1994
Eleinte a kurátorok közt szerepelt Beke László is, aki végül tanácsadóként vett részt a munkában.

¹⁶ Kurátor: Hegyi Lóránd; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein
2000-ben *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999* címmel a budapesti Ludwig Múzeumban is megrendezték a kiállítást.

év távlatában átfogó képet nyújtsanak a kelet-közép-európai avantgárd törekvésekről.

A Hegyi Lóránd kurátorságával létrejött *Aspekte/Positionen* kiállítás katalógusának bevezető tanulmányában ezzel együtt Hegyi egy sajátos közép-európai identitás körülírására tesz kísérletet. Olyan történeti, szociálpszichológiai, társadalomtudományi fogalmak mentén igyekszik keretbe foglalni a közép-európai „mentalitást”, kulturális gyakorlatokat és kollektív tapasztalatokat, mint az etnikai hovatartozás szerepe, az egyén és az identitás válsága, a többszörös identitás kérdése, az idegenség megtapasztalása, a történelemtudat kialakulása, a történelem ideologizálása, a zsidóság szerepe, a személyes elbeszélések és a történelmi paradigmák közötti átfedések, a magán- és a társadalmi tér közötti játéktér, a diszkrimináció és a rasszizmus jelenléte, a kollektív emlékezet megjeleníthetősége, a civil társadalom töredezettsége. Hegyi e szócikkszerű fogalmi-hermeneutikai társadalomképet a művészet olyan összefüggésrendszerére igyekszik vetíteni, ahol e fogalmak, mint „paradigmatikus pozíciók” segítik a művészeti korszakolást. Hegyi valójában a nyilvánosság olyan különböző színtereit jeleníti meg, mint a belső emigráció, az enteriőrlét, a mitizált művész-személyiség, a műtermi menedék, s az exkluzivitás mítosza – az elszigeteltség esztétikája. Ezeket a fogalmi kategóriákat látja érvényesülni a hatalom-állam-politika-ideológia korlátozó keretein belül, mint sajátosan közép-európai reflexekben, amelyek sajátos kulturális identitások kialakulásában játszanak szerepet. Azt vizsgálja, hogy a különböző esztétikai stratégiák és művészeti programok – a fentiekben taglalt mentális és ideológiai struktúrák, paternalista repressziós mechanizmusok hatására –, a közép-európai országok politikai rendszerei közt meglévő mély különbségek ellenére, milyen hasonló gondolkodási modelleket, s a politikai, mindennapi gyakorlatban is érvényesülő hasonló vonásokat érleltek ki (Hegyi 2000, 37).

E kiállítások kapcsán érezhető leginkább az a kultúrpolitikai szándék, mely az – egyébként földrajzi- kulturális értelemben is tagolt – avantgárd művészetet egy egységesnek feltételezett közép-európai kultúrtérben, s egy általános avantgárd fogalomban igyekszik láttatni (Piotrowski 2009a, 17–18; Lindaurová 2000).

Hasonlóképpen sorolhatjuk ide az olyan kiállítási, kontextualizáló törekvéseket is, melyek Magyarországon a rendszerváltást követően születtek meg, s azokat a tendenciákat igyekeztek felszínre hozni, összegző jelleggel bemutatni, melyek a Kádár-kor kultúrpolitikájának következtében nem juthattak „hivatalos” intézményi felülethez. Ezeknek egy jól látható és érvényesülő tendenciája az életmű-kiállítások és az állami premizálás rendszerében érhető tetten; sajátos „kárptolás-művészetről” beszélhetünk ennek vonatkozásában, mely a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek művészeti mozgásait, alkotóit a túrtiltott zónából a nyilvánosság különböző színtereire helyezte. Ilyen egyik első, a korszakot újraértelmező, újrapozicionáló kiállításnak lehet tekinteni a *Hatvanas évek* című kiállítást, vagy azokat a retrospektív életmű kiállításokat, mely a neoavantgárd alkotók intézményi legitimációját, kanonizálását is szolgálták (Nagy 1991).

Az avantgárd/neoavantgárd és a társadalom intézményei közti viszonyban, elsősorban a művészeti intézmények vonatkozásában fogalmazhatóak meg hangsúlyos kérdések. Marcel Duchamp több műve, illetve az általa mozgásba hozott műtípus is erre a viszonyra, azaz a mű és a befogadó/közvetítő közeg viszonyára, az érvényes művészet-fogalomra, a mű identitásának kialakításában szerepet játszó konceptuális tartalomra mutat rá. *Forrás* című munkája¹⁷ – melyet Robert Mutt álnéven 1917-ben az általa szervezett new york-i Society of Independent Artists pályázatára nyújtott be – több szempontból is fontos hivatkozás, nem csupán azért, mert elutasították a pályaművet, s ennek következtében Duchamp lemondott e kiállítás szervezéséről. Sokkal inkább

¹⁷ A művet lásd: Duchamp, Marcel: *Fountain/Forrás*. 1917. Ready made. Fotó: Alfred S. Independent Artists (R. Mutt álnéven).

azért vált szimbolikussá, mert mint *objet trouvé*, *ready made* típusú műalkotás szembe megy az érvényesnek tekintett művészet-fogalom kategóriáival; a művész kiterjesztett eszköz- és képfogalommal operál, hétköznapi tárgyat von be eszköztárába, mediatizálja azt. Ugyanakkor kikezdi a hivatalos művészeti intézményrendszer legitimitását; szembe megy a művészeti intézményrendszer kánonjával. E kánon intézményes formái jelentik azokat a kereteket, melyek az eltérő földrajzi-kulturális-társadalmi viszonyok mentén teszik tagolhatóvá a neoavantgárd különböző kontextusait. A tagoltság ugyanakkor többértű: egyrészt eltérő társadalmi-politikai-geográfiai helyzetből adódik, másrészt ezen belül is különböző intézményi-jellegű válaszreakciókkal, intézményesülési stratégiákkal találkozhatunk. Miképpen Forgács Éva *Történeti jelenség-e az avantgárd?* című tanulmányában felhívja rá a figyelmet, merőben más elképzelések mentén talált utat a közönséghez a nyugati, illetve a keleti, magyar avantgárd. Míg előbbi a piac, a műkereskedelem viszonyai közt, addig példának okáért Kassák egyfajta idealizált kommunista, poszthistorikus korban képzelte el a művészetet (Forgács 2004).

A hazai neoavantgárd hasonló intézményen kívüliséggel kellett megküzdjön; a Kádár-kor túrt-tiltott-támogatott kategóriái közül jobbra a túrt határmezsgyéin, ott is inkább a tiltásba hajló aktivitások csak elvétve jelentek meg a politikailag támogatott nyilvánosság művészeti színterein. S hogy ez az állami kontroll, felügyelet mennyire hatékonyan működött, jól mutatja az a tény, hogy az egyetlen zsűrimentes kiállítóhely, a budapesti Fényes Adolf Terem adott otthont 1967-ben az akkor nyolcvan éves Kassák Lajos kiállításának¹⁸.

A műhelyesek közül Halász az, akit leginkább foglalkoztatnak a művészet intézményi kérdései. *Mini-múzeum* – más megfogalmazásban *Stelázsi múzeum* –

¹⁸ Az absztrakt művészet a hivatalos álláspont alapján a hatvanas évek közepén nem tiltott, hanem túrt dolognak számított; a kiállítás csupán Kádár János személyes közbenjárásának eredményeként jöhetett létre – a pártvezető ugyanis Kassákot még az 1930-as évekből ismerte, s mint író tisztele (Csaplár 2006).

(1972–73) alkotása¹⁹ egy több szempontból is izgalmas munkának tekinthető. Halász itt ahhoz az intézményi diskurzushoz kapcsolódik, mely a (neo)avantgárd intézménykívülisége körül artikulálódott – lásd Duchamp *Boite en valise* című munkáját (1935–42)²⁰. Halász stelázsija egy nem létező múzeumi-intézményi helyzetet jelenít meg, ahol a múzeum polcain az általa szándékolt valóságot vizionálja, azaz a befőttekben megjelenített művészeti irányzatokat, s konkrétan a számára érvényes művészetfogalom kategóriáit konzerválja, „muzealizálja”.

Halász egy másik, ebben a kérdéskörben releváns installációja 1973-ban, Gellér B. István kertjében zajlott egész napos művészeti programra készült. E doboz installáció (mely a kiállítási katalógusban *Információ-objekt* címmel szerepel) egyes elemein a *documenta 6*, a *Galerie Müller*, a *Leo Castelli New York* – a nyugati művészeti piac meghatározó intézményeinek tipográfiailag is hitelesített nevei, feliratai olvashatók. Halász installációja itt már direkter módon jelenít meg orientációkat egy szándékolt, ideálisnak tekintett művészetkommunikációs állapotnak, intézményi közegnek az irányába. Sőt, e mű által nemcsak a saját intézmény-kommunikációs elképzeléseit fogalmazza meg, hanem a pécsi művészeti közösség intézményi helyzetének problematikusságát is érzékelhetővé teszi. Az installációban megfogalmazott kérdések már nem csupán Halász problémájaként izolálódnak. Halász nem pusztán saját alkotói-művészi egzisztenciájának lehetőségeit kutatja, sokkal inkább egy közösség elvárásait fogalmazza meg, amikor egy művészet-kommunikációs helyzetre kérdez rá. Olyan orientációkat jelenít meg a feliratokkal, amelyekkel az azokban testet öltő művészetfogalom referenciatartományát hozza mozgásba s egy, a kelet-európai intézményi

¹⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 114–117, ill. Pinczehelyi 2011, 299

²⁰ Duchamp munkája sajátos *bricolage*; egy bőröndbe saját, legfontosabbnak ítélt munkáinak reprodukcióit, másolatait helyezte, szám szerint hatvankilenc darabot. A művet lásd: Marcel Duchamp: *Boîte-en-valise* 1935-41. (Rose Sélavy álnéven). MOMA James Thrall Soby Fund, New York.

berendezkedéstől eltérő helyzetre, illetve egy, csakis a lokalitásban, a helyi viszonyok közt értelmezhető „vágy-állapotra” irányítja rá a figyelmet²¹.

A kelet-, ill. közép-európai identifikációs törekvések szervesen illeszthetőek azokba a történeti-politikai változásokba, melyek a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején a keleti blokk államainak rendszerváltással együtt járó következményei. Történettudományi szempontból válik izgalmassá az a folyamat, ahogyan egy új közép-(kelet)-európai identitás kialakulásának a folyamatát figyelhetjük meg (Wolff 1994). Larry Wolff a Kelet-Európa kép és identitás diszkurzív feltárását 18. századi szövegek (utazási naplók, irodalmi szövegek) alapján kísérli meg. Munkája sokkal inkább tekinthető egyfajta „Kelet-Európa-tekintet rekonstruálásának”²², mely a „művelt nyugat” szemében alakult ki a vad, ám egzotikus Kelet-, illetve Közép-Európáról (Gelléri 2001). Ez a kép máig kíséri a régióról való közvélekedést: Európa „másik” felének művészete, kultúrája egy sajátos egzotikumként, felfedezésre váró kuriózumként tart számot a nyugat érdeklődésére. Ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, hogy (Kelet-)Közép-Európa, mint entitás sem statikus állapot, fogalmi kiterjedtsége, az ebbe beleértett államalakulatok is változnak (Romsics 1997). Közép-Európáról sokkal inkább beszélhetünk politikai-földrajzi értelemben, semmint kulturális vonatkozásban; ebbe a kontingensbe ugyanis olykor a Balkán egyes országai is beletartoznak, melyek maguk is az ex-jugoszláv háborúk következtében igen komoly változásokon mentek keresztül (Bereznay 2001). Ez az identitás azonban nem csak földrajzi-topográfiai jellegű, hanem sajátos – ahogyan Arjun Appadurai fogalmaz – „szomszédsági viszonyok” alapján jön létre, ahol e viszonyrendszer elemei közt a topográfiai közelség-távolság,

²¹ Szintén az aktuális művészetfogalom köré épülnek Sziijártó 1971–74 között született *Art gesztus* sorozatai is, melyeken az art szó hol az összecusukódó kéz tenyerére, illetve a kéz ujjaira írva látható – kissé hasonlatosan ábrázolva a kézmozgást Marey és Demený fotográfiáihoz; másik sorozatán egy égő cigarettára írta fel az art szót, mely a képsorozaton a cigarettával együtt elparázslík. A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 272–275; illetve Etienne-Jules Marey – Georges Demený (Demény György): *Deux mains, ouverture et fermeture*. 1893. 22 képből álló sorozatfotó.

²² A tekintet problematikához lásd Kovács-Orbán-Kasznár 2009.

földrajzi kapcsolat csupán az egyik összetevő (Appadurai 2001). E „szomszédsági viszonyok” a hatvanas-hetvenes években nemcsak a hasonló politikai-társadalmi berendezkedések következményei (KGST, Varsói Szerződés), hanem a hétköznapi szinten létrejövő közös tapasztalatoknak, kialakuló gyakorlatoknak, kulturális transzfereknek is köszönhetőek (külkereskedelem, turizmus, kulturális kapcsolatok). A közös történeti tapasztalatok közt helyezhetők el olyan – a társadalom önszerveződésére, fejlődésére kiható traumatikus – események, mint az 1968-as prágai, vagy éppen az 1956-os magyar történések. Ezt a közös tudáskészletet erősítették a kor médiumai – sajtó, film, rádió, televízió – és kommunikációs eszköztárai, melyek ugyan az erős kontroll mellett, de éppen agitprop-jellegüknél fogva a közösségi szellemet, a szolidaritást igyekeztek elmélyíteni a szocialista blokk országai közt.

A hetvenes évektől egyre markánsabb szerepet kap az úgynevezett második nyilvánosság, melynek politikai alakítói szinte természetes szövetségesre találtak a tiltott-tűrt mezsgyére szorult neoavantgárd alkotók személyében (Haraszti 2000). Haraszti tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy milyen fontos azoknak a nemzetközi kapcsolatoknak a szerepe, melyek a lengyel és magyar második nyilvánosság, a szamizdat-kultúra, szamizdat-irodalom vonatkozásában alakultak ki.

Társadalmi kontextusok, intézményi mechanizmusok a Pécsi Műhely működésében

A Pécsi Műhelynél is kitüntetett helyen szerepelnek azok a hazai és nemzetközi kapcsolatok, szinterek, melyek a csoport intézményi kapcsolatrendszerét jelentik. Mindez jól behatárolható képet rajzol ki arról a mozgásterről, amely e pécsi művészek információs térképét, információs pályáit jelentették. Ezek egyúttal olyan lokális diskurzusok részének tekinthetők, ahol a földrajzi tér részt vesz a társadalmi valóság konstruálásának folyamatában; olyan kereteket, hivatkozási pontokat, kulturális „kötőanyagokat” (jelentéseket, szimbólumokat) teremt, melyek különféle kulturális gyakorlatok részeinek tekinthetők (Szijártó 2008, 226)²³.

Pécset a hatvanas évek második felétől a hetvenes évekkel bezáróan a hazai kulturális progresszió egyik helyszínéként szokás emlegetni; képzőművészeti vonatkozásban erre az időszakra tehető a „*Múzeum utca*” koncepció kidolgozása és a megvalósítás első fázisai, a Siklós-Villányi Alkotótelepek létrehozása (1968), az önálló Pécsi Galéria megalapítása (1977). Kissé tágabb keretben az Eck Imre nevével fémjelzett Pécsi Kortárs Balett működését, a Magyar Játékfilmszemlét (1965–83), a Kósa Lajos vezette Bóbita Bábszínház által szervezett Felnőtt Bábfesztivált (1969-től), illetve a *Jelenkor* folyóirat körüli pezsgő irodalmi életet érdemes megemlíteni a város kulturális-művészeti életében (Pilkhoffer 2006)²⁴.

²³ Szijártó Zsolt hivatkozott tanulmánya a térre vonatkozó cselekvések szintjeit boncolgatja, elsősorban Anthony Giddens és Pierre Bourdieu társadalmi cselekvés fogalmai nyomán. Jelen vizsgálat számára azt érdemes itt kiemelni, ahogyan „*a társadalmi világban folytatott tevékenységekhez (általában) és (konkrétan) a térbeli, illetőleg a térrel folytatott cselekvésekhez milyen (különböző, sajátos) tudásformák állnak az aktorok/csoportok rendelkezésére*”. (Szijártó 2009, 228)

²⁴ Jellemző, hogy a Pécsi Filmszemlével a műhelyeseknek nem voltak jelentősebb kapcsolatai, ami elsősorban a fesztivál sajátos „export” jellegéből adódott. Ugyanakkor a pécsi kötődésű Bábfesztiválon, illetve a Nyári Színházon többször is szerepeltek, illetve közreműködtek egyes kiadványok megvalósításában (Lásd pl. *Pinczehelyi* 2004, 16-17).

Szijártó Kálmán visszaemlékezése szerint a Pécsi Műhely előzményeire a hatvanas évek közepéig kell visszatekinteni; a Zsolnay Gyár területén épült Zsolnay villa tizenkilencedik századi hangulatú – Mattyasovszky Zsolnay László egykori – műtermében Swierkiewicz Róbert, Bocz Gyula, Czakó Gábor, Pesti Lajos, Kismányoky Károly, Dombay Győző, Szelényi Lajos szabadiskolát szerettek volna indítani, de ez akkor különböző okok miatt nem sikerült. A villában ez idő tájt a Doktor Sándor Művelődési Ház (a köznyelvben: DOKI) működött; Lantos Ferenc 1963-ban kapott megbízást egy képzőművészeti kör vezetésére, mely a következő év tavaszától már ezen a helyen folytathatta tevékenységét. Szijártó életképszerűen emlékszik vissza arra, ahogyan Bocz Gyula az emeleti vetítőfülkében kapott helyet, ahol kötetlen időbeosztással dolgozhatott. A heti szakköri napokon Czakó Gáborral közösen mintáztak – Szijártó egy sündefigurára emlékszik vissza –, a többiek egy aktot (egy jogász hallgatót) rajzoltak, az „öregek” Salinger *Zabhegyezőjéről*, vagy Alberto Giacometti művészetéről beszélgettek. Az „öregek”: Bocz, Dombay, Czakó, később Csorba Simon, Pesti Lajos, Swierkiewicz, Kováts Éva, Hoós Elvira; közülük Dombay, Csorba, Swierkiewicz, csak elvétele dolgoztak a DOKIban, de rendszeresen vittek be magukkal munkákat, hogy beszéljenek ezekről (Szijártó 2004, 1). A fiatalok rajzait rendszerint Lantos korrigálta, akik mindeközben figyelték a helyi mozgásokat. A „kölykök”: Jegenyés János, Pinczehelyi Sándor, Weisz (Valkó) László, Gellér B. István, Halász Károly, Ficsek Ferenc, Szijártó Kálmán, s esetenként Dömölki Lajos, Palotás József is tanult-dolgozott itt. Kismányoky Szelényi Lajossal együtt – korukból adódóan, hiszen néhány évvel idősebbek voltak a többieknél – egyfajta generációs kapocs voltak a két korosztály között. A fiatalok többsége képző- és iparművészeti felvételikre készült, leginkább ezért jártak a szakkörbe. A helyiséget más is használta, szakköri napokon kívül is be lehetett oda menni, azonban a szakkör körül egy szabadabb szellemiség alakult ki.

1967-ben Szelényi Lajos a DOKI munkatársa lett, s kieszközölte, hogy Lantosék megkapják a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) Janus Pannonius utcai házának²⁵ egyik alagsori helyiségét, melyet egyszerre szántak műtermi munkákra és kiállítások rendezésére (Szijártó 2004, 2). 1968 tavaszán debütált itt az első kiállítás – a maga módján nem kis konfliktusokat okozva: az emelten ezzel párhuzamosan a Megyei Tárlat került éppen akkor megrendezésre. A kiállításra még az akkoriban Pécsre „hazaköltöző” Gábor Jenő is adott be képet. 1968-ban a szakkörösök közül már többen a Tanárképző Főiskola hallgatói voltak, a Megyei Tárlaton több főiskolai oktató is kiállított. A fentiek közül többen egyfajta ellenkiállításnak tekintették az alagsori történeteket, s adminisztratív úton szedették le a főiskolások munkáit a falakról – a műhelyesek közül Ficzek, Kismányoky, Pinczehelyi, Szijártó munkáit²⁶. A későbbiekben két kiállítás került itt megrendezésre: Kígyós Sándor önálló tárlata 1971-ben, illetve Maurer Dóra szervezésében 1974-ben egy vizuális költészeti tematikájú nemzetközi anyag került bemutatásra²⁷.

Szijártó Kálmán úgy emlékszik vissza, hogy a kötött szakköri – „modelles” – napok 1970-re lassacskán megszűntek, a stúdiumokat a koncentráltabb munka váltotta fel, egyre többet jártak dolgozni a műterembe. Még Lantos is vitt le egy festőállványt, s néhány képet itt festett meg. Az 1968-as kiállítással ugyanakkor egy váltás is történt, az idősebbek közül többen – Pesti Lajos, Dombay Győző – elmaradoztak a szakkörből; igaz, Dombay²⁸ el is költözött a városból (Szijártó 2004, 3–4).

²⁵ Ma a Csontváry Múzeum található az épületben.

²⁶ A kiállításon részt vettek még: Gábor Jenő, Lantos Ferenc, Dombay Győző, Csorba Simon, Pesti Lajos, Szelényi Lajos, Halász Károly, Major Kamill, Bocz Gyula, Kováts Éva, Hoós Elvira. Közös szakköri kiállítást – ezen „fiaskó” ellenére – rendeztek még 1969-ben és 1970-ben is, ezeken részt vett Millei Ilona és Ferk Anna is szerepelt (Szijártó 2004, 3).

²⁷ A kiállítás anyagát először – Beke László, Maurer Dóra és Tóth Gábor szervezésében – 1974 februárjában a Fiatal Művészek Klubjában mutatták be. Lásd C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány gyűjteménye: <http://www.c3.hu/collection/koncept/footnote/f12.html> (2013-01-04)

²⁸ Dombay Győző (1942–1994) Martyn Ferenc tanítványaként a Pécsi Műhely tagjainak pályatársaként indult, majd 1970-ben a budapesti *No1 csoport* tagja lett; művészete a népi

A Közlemények. A csoport működésének elemzése

A Pécsi Műhely tagjai egy saját, belső információs „rendszer” működtettek, ami gyakorlatilag az 1973-78 között időszakosan, változó gyakorisággal, havonta-kéthavonta körbeküldött leveleket jelenti „közlemények” címszóval. Ezek a feljegyzések a műhely működésének egy sajátos információs térképét jelenítik meg, melyek a különféle feladatok, feladatleosztások, pályázati, és egyéb együttműködési, kiállítási lehetőségek széleskörű tárházát dokumentálják. Azokat a hivatalos, félhivatalos pályákat, amelyek mentén a műhely tagjainak szakmai érvényesülése, szakmai kibontakozása zajlott. Ezeket a levelek egyúttal a műhely intézményesülésének fontos lépéseként is értékelhetjük, mivel az írásban közölt információk, határidők, személyekhez kötött kompetenciák és végrehajtandó feladatok számon kérhetővé, az együttműködés mechanizmusai kontrollálhatóvá váltak. Ezt a szervezői-adminisztratív munkát javarészt Pinczehelyi, alkalmasint a műhely más tagjai végezték²⁹.

Négy nagyobb rendezőelv mellett érdemes a közlemények tartalmát elkülöníteni: elsőként a kiállításokra vonatkozó feljegyzéseket, melyekben élesen elkülönülnek a saját kiállítások, illetve pécsi vendégkiállítók.

A saját kiállítások kapcsán fontos szerepet kapnak a különféle – hazai, s nemzetközi – kiállításokra történő jelentkezők. Ezt azért érdemes külön hangsúlyozni, mert kimenetelük igen bizonytalanoknak tekinthető: jelentkezési anyagokat általában valamely felhívásra küldték el, melyekre változó eredménnyel érkezett konkrét kiállítási meghívás. S ugyanígy ide sorolhatóak a konkretizálódó kiállítások megvalósulásának különböző feladatterveit, koreográfiáit tartalmazó feljegyzések.

motívumvilágot feltáró, kalligrafikus lírai absztrakt irányába fordult a Szentendrei Iskola hatására. Dombay művészetéről lásd a No1 kiállítási katalógusát (Kecskeméti 1997).

²⁹ A *Közleményeket* rendszerint Pinczehelyi jegyzi, s alkalmasint Ficsek aláírása szerepel rajtuk. Ezért szerzőként kettőjüket szerepeltetem (Ficsek-Pinczehelyi 1973-78). A *Közleményeket* teljes egészében nem elemzem, csupán mélyfúrásszerűen foglalkozom egy-egy szimptomatikusnak tekinthető feljegyzéssel, eseménnyel.

Egy további hangsúlyos feladat, illetve tevékenységi kör a publikációk, a különféle kiállítási katalógusok, illetve újságok, folyóiratok körül jelentkezik. A feljegyzések egy része a kapcsolattartás azon eseményeit rögzíti, amikor szakmailag fontosnak ítélt művészettörténészek, művészek látogatásáról számolnak be. S végül nem kevés szerep jut azoknak az – általában saját, alkalmazott grafikai munkákként értékelhető – feladatoknak, melyek a műhely tagjainak nyújtottak alkalmi bevételt: meghívók, plakátok, katalógusok, s különféle kiadványok tervezési, kivitelezési lehetőségei.

Az 1973. szeptember 13-i közlemény például egy erős szabadkai kapcsolatot dokumentál, mely vélelmezhetően Balatonbogláron alakult ki. A műhelyesek, a Bosch+Bosch csoportból a közleményekben érintett Slavko Matković, illetve Szombathy Bálint is részt vettek kiállítóként az 1972-73-es boglári eseményeken³⁰. A feljegyzés szerint Matković harminc darab számozott, szignált, dátumozott A/4-es lapot várt művekkel, míg Szombathy az *Új Symposion* októberi számához várt klisírozásra alkalmas – elsősorban konceptuális munkákat megjelenítő – fotókat, illetve a műhelyről szóló újságcikkeket³¹.

Az együttműködés egy másik szintjét a Bosch+Bosch csoport októberi pécsi kiállítása jelentette. A kiállítás szervezése – mivel sem Kismányoky, sem Pinczehelyi nem tartózkodott Pécsen (éppen ekkorra esett egy külföldi tanulmányútjuk³²) – Szijártóra hárult, amihez Halász és Ficzek segítségét,

³⁰ 1972-ben a Bosch+Bosch csoport vett részt Bogláron, az 1973-as Balatonboglári Kápolnatárlatokra egy szélesebb kontingens állított ki, a „jugoszláv kollégák” impozáns kiadvánnyal, egy direkt erre az alkalomra nyomtatott, borítékba helyezett alkotói katalóguslapokkal készültek. Lásd *boglár 73. ács, baráth, csernik, ifjú, markulik, matković, smit, szombathy*. Kiállítási portfólió. ifj. Ficzek Ferenc tulajdona.

³¹ Végül nem jött létre a Pécsi Műhely illusztrációs szám.

³² Pinczehelyi 1973 szeptemberében – Kismányoky Károllyal – egy hónapos tanulmányútra utazott Bécs-Nürnberg-Köln-Aachen-Düsseldorf-Párizs-Zürich állomásokkal, melyet beszámolóban foglal össze a múzeum számára (Pinczehelyi 1973a); Azon túl, hogy hallatlanul izgalmas, az aktuális globális művészeti mozgásokról kapott kép rajzolódik ki e szöveg alapján, mint múzeumi munkatárs igyekezett egynéhány intézménnyel hivatalos kapcsolatokat is létesíteni. Ezeknek egyik bevált módja a katalóguscserre; Pinczehelyi e beszámolóhoz csatolva kérelmezi ezt többek közt a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts, a Galerie nächst St. Stephan, az aacheni Neue Galerie – Sammlung Ludwig, a

hathatós közreműködését kéri³³. Ficzek a visszaemlékezések szerint háromszor is járt Szabadkán a hetvenes évek elején³⁴.

Konkrét feladatleosztások, forgatókönyvek formájában maradtak meg azok a helyszínek, városok, intézmények és események, amelyek topográfiailag kirajzolják a műhely – általában csak gondolati/elméleti – lehetséges mozgásterét, e kommunikációs tér orientációs pontjait: beadandó, illetve beadott kiállítási portfóliók (1973-ban Essenbe, New Hampshirebe, a Bradfordi Biennáléra, illetve Krakkóba juttatnak el anyagot).

A feljegyzések szerint Mauer Dóra is információval segíti a műhelyeseket, aki mások mellett a *Frecheni Kunstverein* és a *Norvég Nemzetközi Print Biennálé* felhívását juttatja el számukra. Beke László küldi el részükre a Fiaatal Művészek Klubjának kiállítási felhívását. Beke ugyanekkor igyekszik a pécsi csoportot bevonni egyéb nemzetközi kiállítások közé – többek közt a firenzei Galleri Schema *Returned to sender* című kiállítására, a zágrábi Diákközpont (Studentski Centar), az olasz lancanoi Incontri Galéria mail art kiállítására, illetve newcastlei, genti, besançon-i kapcsolatait igyekezett körlevelében mozgósítani a műhely tagjait³⁵. Hasonlóképp közvetíti a műhelyeseket az 1974-es Párizsi Biennáléra is. Ez esetben nem is igazán az az izgalmas, hogy mely lehetőségekből született valóban esemény – hiszen sem az olasz, a newcastle-i, genti kiállításokon nem realizálódott a műhelyesek részvétele. (Igaz, 1973 júniusában már részt vettek a zágrábi Galerija Studentskog Centar *xerox* című

krefeldi Kaiser Wilhelm Museum, a párizsi Galerie Alexandre Iolas intézményekkel, valamint a szintén párizsi Patkai Ervin és Yvaral (Jean Pierre Vasarely) képzőművészekkel.

Csak érdekességként: Párizsban születik meg Kismányoky *Kenyértörés* (1973) című fotósorozata, mely az igen szűkösre szabott napi költségvetés (egy bagett, egy-egy banán) pillanatnyi létélményét dokumentálta. Párizsban egyébiránt Major Kamillnál laktak, aki akkor már Párizsban élt (Kismányoky Károly közlése alapján). A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 177.

³³ *Közlemények* I., 1-3. pont, 1973. szeptember 13. (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78). A szóbeli visszaemlékezések szerint Ficzek tartotta a kapcsolatot a szabadkaiakkal, a Bosch anyagát Ficzek vitte vissza. *Közlemények* II., 8. pont, 1973. december 17. (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78)

³⁴ Szombathy Bálint személyes közlése alapján (2012.12.08).

³⁵ Beke László levele, Budapest, 1973. december 12. Pinczehelyi Sándor tulajdona.

(Beke felhívása a műhelyesek mellett Attalai Gábor, Csiky Tibor, Fajó János, Harasztý István, Kéri Ádám, Major János, Türk Péter, Bak Imre és Nádler István számára szólt.)

kiállításán.³⁶⁾ Sokkal inkább arra érdemes felhívni a figyelmet, ahogyan Beke integrálja a Pécsi Műhelyt a hazai művészeti közegbe. Ez az integritás elsősorban a hazai, budapesti művészeti szcena vonatkozásában válik hangsúlyossá, s ezt a célt szolgálja mások mellett a Fiatal Művészek Stúdiójában rendezett kiállítás is 1974 márciusában. Ezzel együtt vetődik fel, hogy kérjék felvételüket a Fiatal Művészek Klubjába is; igaz a jelentkezési folyamatot még két év múlva sem indították el.³⁷

Sajátos, ahogyan Maurer Dóra és Beke László szervezői munkája megjelenik az 1976-os hatvani *Expozíció*³⁸ kiállításra készülő műhelyesek levelezésében. A hazai konceptuális fotográfia – a képzőművészeti fotóhasználat szempontjából – meghatározó eseményére a műhelyesek közül végül Szijártó Kálmán sorkatonai kötelezettsége okán nem jut el; a kiállításra „nem embereket, hanem műveket” hívtak meg, ahová Maurer Dóra 1:1-es méretben, 5,8×10 cm maximális méretű fotókat kért a katalógus számára. A feljegyzés Ficzek szék-árnyékait, Halász tv sorozatfotóit, illetve „befőttésüvegeit” (azaz *Mini múzeum* sorozatát), Kismányoky tárgy plusz tárgy és üvegszériáit, Pinczehelyi fotó átrajzolásait sorolja fel, mint beadandó műveket.³⁹

Ugyanebben az évben, az 1976. augusztus 27-i keltezésű feljegyzés Dieter Honisch, német művészettörténész pécsi látogatásáról ad hírt: „*Honisch szeptember 15. körül jön, egy mai magyar művészetről írandó cikk ügyében /Magazin Kunst/, anyagmutogatásra fel kell készülni.*”⁴⁰. Honisch a korabeli magyar neoavantgárd törekvések egyik legtöbbször hivatkozott nyugat-európai,

³⁶xerox. Galerija Studenskog Centar, Zagreb. 1973. június 15 – július 30. Kiállítási koncepció: Želimir Košćević. Érdekeség, hogy Ficzek – elírás következtében – „Piszek” néven szerepel a meghívón, a műhelyt pedig a horváth szervezők „Pecsi Mhëlm”-ként szerepeltetik.

³⁷Közlemények 3., 8. pont, 1974. február 4.; vö. Közlemények 11., 3. pont 1976. február 12.: „*El kéne intézni a rendes FMK tagságot, mert akkor mindezeket a nyomtatványokat elküldenék.*” Ugyanitt az 1. pontban: „*Az FMK a következő pályázatot írta ki: csak klubtagok vehetnek részt, minket Maurer mint meghívottakat jelzett...*” (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78)

³⁸Expozíció. Fotó/művészet. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október 24. – 1977. január 31. rendezte: Beke László és Maurer Dóra. (A kiállítást Horányi Özséb nyitotta meg.) Lásd még: Beke 1976; Körner 1976.

³⁹Közlemények 14., 1. pont, 1976. június 21. (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78)

⁴⁰Közlemények 15, 7. pont, 1976. augusztus 27. (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78)

német interpretátora. Talán nem túlzó az állítás, hogy 1977-es írása, a *Neue Kunst aus Ungarn* (Honisch 1977) egy egész művészgeneráció számára vált meghatározó publikációs hivatkozássá⁴¹. S nem elsősorban tartalmi vonatkozásban: a szöveg – már csak terjedelmi korlátai miatt is – csak nagy ívű áttekintését adta a magyarországi neoavantgárd tendenciáknak. Sokkal inkább azért, mert Honisch nemcsak egy kritikai tanulmány elkészítésének szándékával érkezett Magyarországra, hanem egy kiállítás megvalósításának tervével is, mely 1977-ben nyílt meg azonos címmel a kölni *Lometsch Galériában* (Beke 1977c). A német művészettörténész – aki ez idő tájt a berlini Nemzeti Galéria igazgatója, s korábban az esseni Folkwang-Museum munkatársa volt⁴² – a *Kunstmagazin* számára készült tanulmányában foglalkozik a korabeli magyar avantgárd-neoavantgárd művészet helyzetével. Rövid bevezetőjében kitér a német s a kelet-európai művészet közeledésére (a hidegháború következtében bekövetkező politikai elszigetelődésre, illetve az ennek oldására létrejövő néhány kezdeményezésre), a nyugaton ismert magyar művészekre (Moholy-Nagy, Kassák, Vasarely). Itt mindenek előtt az esseni Folkwang Múzeum és Berthold Beitz tevékenységét, valamint a bochumi Peter Leo, a városi galéria alapító igazgatójának munkáját emeli ki. Beitz már 1961-től igyekezett mélyebb

⁴¹ Egy másik ilyen „nyugati”, alapvető hivatkozás a hazai képzőművészetben Klaus Groh 1972-es *Aktuelle Kunst in Ost-Europa* című írása. E szövegben a magyar képzőművészek közül Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Lakner László, Major János, Maurer Dóra, Méhes László, Pauer Gyula, Pálfalusi Attila, Perneczky Géza, Szentjóbby Tamás és Tót Endre szerepel (Groh 1972, illetve lásd még Beke 1974). Beke utal rá, hogy Groh könyve, majd az ő írása egy kisebb vitát váltott ki a könyvben szereplő művészekről (Beke 2004).

⁴² E feljegyzések révén rajzolhatóak meg a csoport működésének olyan karakterei is, melyek mind az eseti, alkalmazott grafikai munkákban, mind az egymáshoz fűződő kapcsolatok hanglejtéseiben jeleníthetők meg. Ilyennek lehet tekinteni azokat a plakátokat, meghívókat, melyek az esseni Folkwang Museum pécsi kiállításához készültek. Áruklodó a feljegyzés hangvétele: „*Ennek plakátját ezen a hétvégén nyomjuk, aki tud, segítsen. Raszterezés után SZITÁZÁS orrvérzésig...*” Azaz olyan kollektív, a szó ideológiamentes értelmében aktivista habitusról árulkodnak, ahol még nem válik szét a munka és a hobby szférája. Ekkoriban Pinczehelyi (1969–77) Szijártó (1971–79) a múzeumnál, Kismányoky a meszesi művelődési házban (1969–75), majd az Ifjúsági Házban (1975–79), Halász az uránbányánál (1965–74), majd a múzeumnál (1974–79) grafikusként, Ficzek pedig a Siklósi Alkotótelepeknél (1971–72), a Puskin Művelődési Házban (1972–74), majd a Műszaki Főiskolán nevelőtanárként (1974–79) dolgozott.

Közlemények III, 10–11. pont, 1974. február 4. (Ficzek-Pinczehelyi 1973–78) *Museum Folkwang, Essen grafikai kiállítása*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs 1974. február 15–március 3. Museum Folkwang, Janus Pannonius Múzeum; rendezte: Romváry Ferenc ; a katalógus bevezetőjét Dieter Honisch írta. Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai, 17.

lengyel kapcsolatokat kiépíteni, melynek köszönhetően a hetvenes évek elején be tudta mutatni Roman Opalka munkáit, s több német kiállítást is szervezett Varsóban és Łódźban. Peter Leo Bochumban sorra „állított ki” művészeket Csehszlovákiából, Lengyelországból és Jugoszláviából. Említést tesz a szövegben Dietrich Mahlow, a nürnbergi Kunsthalle igazgatójának egy kísérletéről, aki az 1969-es *Nürnbergi Biennálén*⁴³ (mely éppenséggel a konstruktivista tendenciák köré szerveződött) a kelet-, illetve a nyugat-európai művészetet igyekezett szembesíteni egymással.

Honisch intézményi szinten is összehasonlítja a németországi és a magyar helyzetet, ahol elsősorban a kereskedelmi galériák – s általában a szabad kiállítási lehetőségek – hiányában, a politikai izolációban látja a neoavantgárd tendenciák kibontakozásának a gátját. Említés szintjén kitér arra is, hogy a csehszlovák műkereskedelemmel szemben a lengyel, s a magyar kereskedelmi szervezetek (DESA, ARTEX) sokkal rugalmasabbak, s ez a kiállítások kapcsán is tapasztalható; ilyen együttműködésnek tekinti az 1974-ben Pécsen megrendezett essen-i grafikai kiállítást is⁴⁴. Honisch írása foglalkozik a magyar avantgárd előképeivel, elsősorban Vasarely és Kassák szerepét emeli ki, majd hosszasan taglalja az Iparterv csoport jelentőségét. Az Iparterv mellett tér ki Fajó János és Mengyán András munkásságára is, valamint Maurer Dóra alkotó- és szervező tevékenységét emeli ki. Ezt követően hosszasan, majd nyolc oldalon keresztül foglalkozik Péccsel, a Janus Pannonius Múzeum Vasarely-gyűjteményével, Martyn Ferenc, Lantos Ferenc szerepével, s a Pécsi Műhely tevékenységével „*Manipulált fotók*” címmel.

Hangsúlyozza, hogy a csoport tagjai nemhogy sokkal többet kísérleteznek (mint budapesti társaik), de mindezek a kísérletek egységesebbek és – szemben

⁴³ Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien. Nürnberg Biennale, 1969. 1969. április 18-augusztus 3. Magyarországot – a Bauhaus-os Moholy-Nagy mellett – Kassák Lajos „képviselte”.

⁴⁴ E dolgozatnak „sajnálatos módon” nem tárgya a hatvanas-hetvenes évek német-magyar művészeti kapcsolatainak elemzése; pedig ez egy olyan, hallatlanul izgalmas terület, ahol olyan eseményekkel találkozhatunk, mint a cikkben említett Folkwang Múzeum ösztöndíja (amit Bak Imre, Nádler István, Lakner László is megkapott); a Gáyor Tibor szervezte kiállítások 1973–74-ben Németországban, amelyeken a műhely tagjainak munkái is szerepeltek.

a képzőművészeti műfajokban elkötelezett társaikkal – a hagyományos médiumoktól szabadabbak. Témájuk a táj és a geometria kapcsolata – a land art értelmében; akciókat hajtanak végre, melyeket fotókkal dokumentálnak. Azonban a fotó nem pusztán dokumentuma egy-egy művészi akciónak, hanem „a fotó az a hely, ahol a művészet létrejön” (Honisch 1977, 81).

Honisch reálisan látja a magyar művészet és a magyar művészek lehetőségeit; a nyugati- és a kelet-európai konceptuális művészet közti különbséget így összegzi: *„Az élet – különösen a magyar művészek számára – alapjaiban sokkal szerényebb dimenzióban zajlik, mint nyugaton. Itt minden minimális, az életfeltételek és az elképzelések megvalósításának a lehetőségei egyaránt. Ennek következtében sok minden – sokkal több, mint nyugaton – fejben játszódik le; s a koncept art ami nyugaton a tagadásban, keleten az anyagiak hiányában jön létre.”* (Honisch 1977, 83)

Pécs és a Pécsi Műhely tevékenysége ehhez a „szerény dimenzióhoz” kapcsolható, mely azonban – s ezt kívánom jelen kutatásban felszínre hozni –, hallatlanul gazdag és színes a létrejövő műalkotások és az azokat beágyazó társadalmi-kulturális kontextusok vonatkozásában. Nem véletlen, hogy disszertációmban az egyik hangsúlyos szerepet kapó fogalomkör, melyben a Pécsi Műhely munkásságát igyekszem láttatni, a fentebb megelőlegezett lokalitás-fogalomkör, mivel csakis egy szélesebb kulturális közegben nyeri el értelmét a műhely munkássága. Példának okáért Honisch jelen írásában hangsúlyozza a múzeum szerepét a fiatal művészek pályaképének alakulásában hogy itt legalább „szakmaközelben” dolgozhatnak. Az intézmény egyben sajátos identifikációs szerepet is játszik a tagok életében; az itt elérhető folyóiratok (a *Studio International*, *Kunstwerk*), a hazai és nemzetközi szakmai kapcsolatok (például az essen i Folkwang Múzeum), az egyes szakmai tanulmányutak, s

egyes kiállítási programok (például a *Mozgás '70* című kiállítást⁴⁵) olyan identifikációs keretet kínáltak, melyek ténylegesen is meghatározták a fiatal művészek világban való jártasságának, orientációs pontjainak egy jelentős, térben mindenképpen Pécshez kapcsolt halmazát.

A „térbeliség” a kultúrakutatás számára az identitás-konstrukciók (nacionalizmus, turizmus), a „helyek” társadalmi szempontú elemzésében (megváltozó tér- és időtapasztalatok), illetve a globalizáció (neokolonializmus, amerikanizálódás) folyamatainak tanulmányozásában (Arias-Barney 2009; Döring-Thielmann 2009) nyújtott új típusú szempontokat. A nyolcvanas években kibontakozó *spatial turn* a társadalom- és kultúratudományi diskurzusból nemcsak a földrajzi környezet strukturáltságának átrendeződését segítette kézzelfoghatóbbá tenni, hanem a különféle társadalmi alrendszerek újrendeződését is más összefüggésbe helyezte. Az olyan fogalmak mentén kibontott elképzelések, mint a hatvanas-hetvenes évek „globális falu” metaforája (McLuhan 2001), vagy a nyolcvanas-kilencvenes években testet öltő áramlások-tere elképzelés a globális társadalomról (Castells 2005) új tér- és időtapasztalatot, tudástípust is behatárol. Ez az új topográfia valójában a társadalmi kommunikáció terét jelenti, ahol a különféle, elsősorban mediatizált interakciók egy új típusú, mediatizált tapasztalatot és tudást konstruálnak meg. Ennek a képtudomány szempontjából óriási a jelentősége. Ugyanakkor ez a fogalmi pozíció egy olyan interdiszciplináris keret kialakítását segíti elő vizsgálódásaim során, amelyben nemcsak a mainstreamtől eltérő társadalmi-

⁴⁵ A *Mozgás '70* című kiállítást Romváry Ferenc szervezte (a Pécsi Balett ünnepi hetének egyik rendezvényeként), s az ő visszaemlékezése szerint az első „hivatalos helyen”, azaz múzeumi keretek közt megvalósuló, a neoavantgárd tendenciákat felvonultató tárlatként tartja számon. A kiállításon a korabeli szcénák számos reprezentánsa szerepelt: Attalai Gábor, Bak Imre, Bocz Gyula, Csiky Tibor, Fajó János, Harasztý István, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Korniss Dezső, Lantos Ferenc, Nádler István, Pauer Gyula. Figyelemre méltó, hogy a kiállítást Németh Lajos nyitotta meg; a kiállítást azonban a helyi kultúrpolitika sajátosan kezelte, egy-két nap után a kiállítótermet, illetve annak bejáratát „diszkréten” egy függönnyel takarták el (Romváry 1970; 1990)

kulturális jellegzetességek válnak hangsúlyossá, de a vizsgált művészeti jelenségek sajátosságai is felszínre kerülnek.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az avantgárd kutatásában meghatározónak számító történeti, vagy éppen nyelvi-strukturalista szempontok ne kapnának hangsúlyos szerepet e tanulmányban, sőt. Miként arra ez utóbbi kapcsán Forgács Éva felhívja a figyelmet, éppen a „jel” működésének középpontba állításával, vagyis egy jelentés-központú, szemiotikai (szimbolikus-interpretatív) módszerrel vizsgálhatóak eredményesebben egyes neoavantgárd jelenségek. Rosalind Kraussra hivatkozva kiemeli, hogy a jelentés központú szemléletmód egyben sajátos rendszercentrikus értelmezést is jelent, ahol a szubjektumot (a művészt) az őt körülölelő szociális térben helyezik el, s az általa használt jelek, jelentésstruktúrák vizsgálata válik elsődlegessé (Forgács 2004)⁴⁶. Hasonlóan érvel Piotrowski is, amikor fent említett művében a különböző földrajzi entitások – nevezetesen Franciaország-Olaszország, vs Csehszlovákia-Románia-Magyarország – művészetében megragadható, ám eltérő szemiotikai terekre hívja fel a figyelmet. Ezek létrejötte a nem azonos kulturális tapasztalatok következményeinek tekinthető, ám az egyetemes perspektíva, mint egyfajta módszertan, megakadályozza, hogy a regionális, nemzeti és helyi identitások sajátosságai felszínre kerüljenek (Piotrowski 2009a, 24–25). Az itt kritika alá vont történeti szemléletmódot – elsősorban Peter Bürger nevével és „általános” avantgárd elméletével fémjelezve – nemcsak a „művészet fejlődésének” korlátossága miatt vetik el, hanem épp a moralizáló és ideologikus szemléletmódjából adódóan⁴⁷. Az általános elmélet helyébe az egyes metanyelvi sajátosságok vizsgálata lép, ahol Krauss az alapvető

⁴⁶ Mindez – talán nem meglepő módon – a szimbolikus antropológia Clifford Geertz kultúra-fogalmához köthető. Itt elsősorban ez a kultúra felfogás mellett foglalnánk állást. Bővebben lásd: Geertz 1994.

⁴⁷ Peter Bürger avantgárd elméletének számos követője akadt, s az 1974-es megjelenését követően számos kritika is érte. A művészet fejlődésébe vetett elképzelést nem csak annak marxista, a társadalmi fejlődéshez hasonlatos analógiái, evolucionista felfogása miatt támadták. Bürger az avantgárdot a polgári művészet kritikájaként fogja fel, „ráadásul” a neoavantgárdot csupán másodlagos jelenségnek, a klasszikus avantgárd gyenge utánpótlásának tartotta. Peter Bürger elméletének kritikájáról lásd Murphy 2004; Scheunemann 2005.

médiumok – szöveg, festmény, s leginkább a fotográfia – médiumspecifikus tulajdonságainak feltárását, s a műalkotások jelentésszerkezeteinek szocio-kulturális deszifrációját helyezi előtérbe, mint térbelileg-kulturálisan is sajátos olvasatokat (Krauss 1999).

A következőkben ezeket az olvasatokat igyekszem kibontani, megfoghatóvá tenni.

Neokonstruktivista, geometrikus törekvések a Pécsi Műhelyben

Ebben a fejezetben, sajátos lokalitás olvasatként a neokonstruktivista művészet szerepét vizsgálom, azt a művészeti gyakorlatot, melyen keresztül a Pécsi Műhely tevékenysége egy szélesebb művészet/kommunikációs kontextusba ágyazódik. A műhely munkái közt számos, a társadalmi-kulturális viszonyokra reflektáló művel, vagy éppen a helyi művészeti folyamatok szempontjából értelmezhető műtípussal, irányzattal találkozhatunk. Ezek skálája igen széles; egyfelől ilyennek lehet tekinteni a Lantos Ferenc közvetlen hatását magán viselő, a Pécsi Műhely kezdeti időszakára jellemző geometrikus műveket, a közvetlen természeti környezet ellenalakítással, intervenciójával létrejött land art tanulmányokat, s nem utolsósorban a társadalmi, intézményi, politikai viszonyokra reagens alkotásokat. De ide sorolhatóak azok a művek is, melyek bizonyos eseményekhez kötődnek, s különböző, jellemzően valamely városi rendezvény kapcsán jelentek meg időszakosan köztereken, illetve privát helyszíneken: a Gellér B. István kertjében, vagy a Balatonboglárra készített tájkorrekciók.

Ezek a művészeti aktivitások – műtípusok és műformák – a Pécsi Műhely identitásának, a tagok művészetről vallott felfogásának olyan vonatkoztatási

pontjait jelentik, melyek a helyi, pécsi viszonyok között nagyon sajátos viszonyítási keretet jelölnek ki. Megjelenítik számunkra azt a művészetfogalmat, mely a személyes alkotói alapálláson túl a kor, illetve hely művészetfelfogásáról, s ezzel összefüggésben természetesen az attól divergens folyamatokról is számot ad. A korabeli kulturális-művészeti viszonyokról ezáltal egy olyan sajátos képet rajzolhatunk meg, amelyben éppen a neokonstruktivista, absztrakt geometrikus törekvések képviseltek egyfajta progressziót a korabeli, helyi művészeti diskurzusban.

A neokonstruktivista törekvések jelentőségét e vonatkozásában a Pécsi Műhely kapcsán nem lehet eléggé hangsúlyozni. Nem csak a struktúranalitikai szemléletmód, a konstruktivista látvány és képalkotói vezérlőelvek azok, amelyek hosszútávon határozták meg a tagok művészeti szemléletmódját. A műhely tagjai ugyanis éppen ezen a formanyelven keresztül tudtak érvényesen megszólalni és bekapcsolódni az éppen aktuális, hazai és nemzetközi neoavantgárd művészeti kommunikációba. Ennek vonatkozásában sorolódnak ide azok a helyszínek, személyek, alkotótelepek, kiállítások és egyéb események, melyek a Pécsi Műhely működésének mozgásterét, vonatkoztatási keretét rajzolják meg.

Közép-európai sajátosságok

A neokonstruktivista irányzatok, mint az op art, a geometrikus absztrakció, a hard edge az ötvenes évektől meghatározó szerepre tettek szert az európai, s kiemelten egyes kelet-közép európai országok művészetben. A környező országokban igen változatos aktivitással találkozhatunk – s országonként igen eltérő politikai legitimációval, kultúrpolitikai megítéléssel. A régióban a volt Jugoszlávia területén, elsősorban a horvát művészek körében volt igen

kiemelkedő súlya a neokonstruktivista törekvéseknek. Elég csak a horvát *EXAT-51* csoport⁴⁸ (Experimental Atelier) tevékenységére hivatkozni 1951 és 1956 között, vagy a zágrábi Kortárs Művészeti Galériában 1961-től megrendezett *Új tendenciák* című nemzetközi kiállításokra⁴⁹. Az EXAT-51 tagságában és programjában az építészek játszották a kulcsszerepet; ennek következtében az absztrakt művészetre – s általában a művészetre – mint kísérleti terepre gondoltak, ahol az „élet” és a társadalom számára használható-hasznosítható vizuális programokat fejleszthetnek ki. Ezzel együtt a jugoszláv művészek kapcsolata a nyugat-európai áramlatokkal sokkal intenzívebb, elmélyültebb volt, mint más szovjet-típusú államoké, köszönhetően a titói rendszer kompromisszumra és lojalításra épülő kultúrpolitikájának⁵⁰.

Romániában – kissé meglepő módon – Temesvár vált a neokonstruktivista tendenciák központjává; ehhez hozzájárult az is, hogy a hatalommal korábban konfrontálódott Roman Cotosman Párizsból Temesvárra térhetett haza, s ott 1966-ban megalapította az *III* (egy-egy-egy) csoportot – Stefan Bertalannal és Constantin Flondorral. 1969-ben a csoport tagjai részt vesznek a nürnbergi *Konstruktivista Biennálén*, majd még ez évben Bertalan és Flondor más művészekkel, illetve matematikusokkal egy – a geometrikus absztraktra épülő – pedagógiai programú csoportosulást alapítanak *Sigma* néven. A csoport a hetvenes évek közepére felbomlott, s tagok egyéni pályája vált meghatározóvá (Piotrowski 2009a, 114–115).

⁴⁸ A csoportot Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zarahović építészek és Vlado Kristl, Ivan Picelj, Božidar Rašica, and Aleksandar Srnec festők alkották.

⁴⁹ Az 1961-es kiállítás résztvevői: Marc Adrian [AT] Alberto Biasi [IT] Enrico Castellani [IT] Ennio Chiggio [IT] Andreas Christen [CH] Toni Costa [IT] Piero Dorazio [IT] Karl Gerstner [CH] Gerard von Graevenitz [DE] Rudolf Kämmer [DE] Julije Knifer [HR (YU)] Edoardo Landi [IT] Julio Le Parc [AR/FR] Heinz Mack [DE] Piero Manzoni [IT] Manfredo Massironi [IT] Almir Mavignier [BR/DE] François Morellet [FR] Gotthart Müller [DE] Herbert Oehm [DE] Ivan Picelj [HR (YU)] Otto Piene [DE] Uli Pohl [DE] Dieter Rot [DE] Joël Stein [FR] Paul Talman [CH] Günther Uecker [DE] Marcel Wyss [CH] Walter Zehringer [DE].

⁵⁰ A Gorgona csoporton belül, egyes festészeti munkákon megtalálhatóak az absztrakt geometria biz. formai jegyei, de a csoport tevékenysége sokkal inkább a fluxushoz és a konceptuális művészethez köthető. E festmények sokkal inkább szólnak a festészet tagadásáról, semmint a geometrikus, vagy éppen informel törekvésekről (Stipančić 2000, 129–130)

A lengyel konstruktivista törekvések felvállalásában szintén egy nem fővárosi helyszín vált meghatározóvá, a *Muzeum Sztuki* Łódzban. 1957-ben a párizsi Denise René Galériában rendeztek kiállítást *Az absztrakt művészet előfutárai Lengyelországban* címmel. Piotrowski kiemeli a jelentőségét az élő lengyel konstruktivista hagyománynak, mely ezáltal elősegítette, hogy a neokonstruktivista törekvések viszonylag könnyen megkülönböztethetőek legyenek olyan irányzatoktól, mint például az informel (Piotrowski 2009a, 116). Az informel a háború utáni egzisztencialista filozófia hatását mutatta, s sokkal inkább a személyes válságok önvallomásai foglalkoztatták, mintsem valamiféle racionális programszerűség fogalmazódott meg benne. Egy egész művészgeneráció szakított a festészet reprezentáció elvű felfogásával. Sajátos művészeti gyakorlatokat hoztak létre, nem hagyományos festészeti alapanyagok és technikák használata vált általánossá, egyfajta redukcionista szemlélet jegyében elutasítottak mindent, ami szimbólumokkal, gesztusokkal, kompozíciókkal kapcsolatos. Egy másik központi helyszínné a varsói *Foksal Galéria* tekinthető, mely 1966-os alapításától a fennálló politikai körülmények közepette vált meghatározó, legendás hellyé. Az ide köthető lengyel neokonstruktivisták közül Henryk Stażewski és Zbigniew Gostomski munkásságát említeném itt. Stażewski az ötvenes évek második felében vált a konstruktivizmus meghatározó figurájává. Sajátos módon munkássága ellentmondani látszik a konstruktivista elveknek, ugyanis kompozícióinak harmóniáját rendre megtöri. Gostomski munkáira az op art és a kinetikus művészet van hatással, *Optical Object* című munkájában⁵¹ egy olyan objektet épít 1960-ban, amely a fények és egymáshoz rendelt formák hatására hoz létre egy esztétikailag letisztult tér-élményt – az egyensúly, a kontraszt és a harmónia elveit újradefiniáló térkompozíciót (Piotrowski 2009a, 118–119). A neokonstruktivista törekvések egy egészen sajátos, konceptualista vonalát jelenti Roman Opalka művészete, aki 1965-óta egy művön, egy művészeti elgondolás

⁵¹ A művet lásd: Zbigniew Gostomski: *Optical Object XXXIV*, 1965. Muzeum Sztuki, Łódź; Piotrowski 2009a, 119.

mentén dolgozik, nevezetesen növekvő sorrendben ír számokat egyszínűre festett vászonra. Az idők során változik az alap, a számok színe, árnyalatai, illetve festés közben hangfelvételt is készít a kimondott számokról, s fotón is megörökíti saját arcát. Opalka programja már túlmutat a konstruktivista programon, jól láthatóan konceptuális keretbe helyezi az elmúlás ellen folytatott egzisztencialista, s az elmúlásra fókuszáló eszkatológikus törekvését.

Azt gondolhatnánk, hogy a cseh avantgárd művészeti tradícióban mélyen gyökeredző kubista-dadaista hagyomány, vagy a konstruktivisták olyan meghatározó figurái, mint Zdeněk Pešánek, Karel Teige, vagy éppen František Kupka eleve meghatározták, mintegy kijelölték a neokonstruktivista törekvések, a hatvanas években fellépő művészgeneráció pályáját. A második világháborút követő politikai helyzetben azonban jó néhány évig az avantgárd tradícióra mellőzött irányzatként, kifejezésformaként tekintettek; a hatvanas évektől azonban egymás után alakultak konstruktivista, neokonstruktivista programmal fellépő csoportok – elsősorban Prágában. 1963-ban Jiří Kolář, Karel Malich és Zdeněk Sýkora megalakítják a *Křižovatka* (Kereszteződés) csoportot, 1964-ben Václav Boštik és Stanislav Kolibal másokkal együtt az *Umelecká Beseda* (Művészeti vita) csoportot. 1965-ben Dušan Konečný megalapítja a *Synteza* (Szintézis) csoportot, majd két évre rá megnyitja a *Konkretisták Klubját*, mely mások mellett olyan művészek frekventált helyévé válik, mint Milan Dobeš, Alojz Klimo, vagy Miloš Urbásek. Az informel, mely segített helyreállítani a kapcsolatot a cseh, illetve a szlovák művészek és a nemzetközi művészvilág közötti kapcsolatot, a hatvanas évek közepére véget ért. Urbásek, aki szintén az informelből érkezett példának okáért mobil fénykinetikus objektumok és stabil fényobjektumok területén foglalkozik újra művészeti programját. A hatvanas évek közepétől Alois Klimo geometrikus absztrakt festményekkel jelentkezik, Dobeš fény-kinetikus-objektumok programot dolgoz ki, mellyel – és ez a kor politikai rezonanciáit is jellemzi – részt vesz az 1968-as kasseli *Documentán* (Rusnáková 2000, 226-228).

Nagyon sajátos, szinte egyedülálló Hermann Glöckner munkássága a Német Demokratikus Köztársaságban. A mintegy belső emigrációban, Drezdában alkotó művész a hasonló német, s más külföldi alkotóktól, irányzatoktól elzárva, izoláltan dolgozott, sajátos átmenetet alakítva ki konstruktivizmus és neokonstruktivizmus között. A kelet-német politikai kurzus ugyanis szinte semmiféle kapcsolatot nem akart legitimálni a háború előtti avantgárd mozgalmakkal.

A neokonstruktivista törekvésekkel szemben talán leginkább Rosalind E. Krauss szkeptikus; véleménye szerint a geometrikus alapokra épülő művészet fejlődésképtelen, mely előbb-utóbb ugyanazokat a kompozíciós sémákat, formulákat ismétli. Ez paradox módon a modernista diskurzust önismétlésre készíti, mely szembe megy a művészetben elvárt eredetiséggel – ekként Krauss a konstruktivizmust a modernitás mítoszának és fikciójának nevezi (Krauss 1986, 9-22). Piotr Piotrowski a neokonstruktivista törekvések kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy Kelet-Európában ezek a jelenségek sokkal inkább fejezték ki a művészet szabadság-eszményét, s váltak a hivatalos kultúrpolitikával szembeni aktivitások színterévé (Piotrowski 2009a, 141). Ez is egy magyarázata annak, hogy a kelet-közép európai neokonstruktivista törekvéseket nem lehetséges a nyugat-európai tendenciák mentén leírni.

Geometrikus törekvések a Pécs Műhelyben

A Pécsi Műhely munkái kapcsán botorság lenne valamiféle egységes stílusról – érdeklődésről, szemléletmódról, kifejezésbeli hegemoniáról – beszélni; a tagok munkássága önállóan is sajátos életpályával, szakaszokkal bír, kinél-kinél különféle hangsúlyokat, hosszabb-rövidebb ciklusokat lehet elkülöníteni. Talán egyetlen olyan területet lehet körülhatárolni, mely a tagok munkáit, munkásságát

egyaránt, egy időben azonos súllyal érinti: ez pedig a kezdeti időkre tehető geometrikus tanulmányok periódusa, ami egyértelműen Lantos Ferenc, s általánosabban a helyi művészeti szcéná hatását tükrözi.

1972-73-ban saját maguk az alábbi módon fogalmazzák meg a különbségeket munkáikban:

Ficzek így ír saját alkotói programjáról 1972-ben, a Pécsi Műhely komlói katalógusában⁵²:

„Nem tömeget akarok elhelyezni a térben, nem elfoglalni akarom tárgyaimmel a teret, hanem létrehozni, meghatározni, alakítani, uralni azt. Nem megtéveszteni akarok. Tárgyaim lényege nem az illuzionálás. Tárgyaim sajátossága. bennük a l á t s z ó l a g o s valódi térkapcsolatokká alakul. Tárgyaim lényege szerkezetükből fakad, ennek a szerkezetnek kimódolt eleme a tér maga.” Ficzek „plasztikus gömbformák és egyenes szalagok (csíkok) metszései síkban való megjelenítésével, síkból kifelé pulzáló térviszonyok, térlépcsők keresésével (technika: szórópisztoly),” létrehozásával foglalkozik.

Halász: *„Keresem a természeti formák megjelenésében a rendszert. Azt tapasztaltam, hogy ez bizonyos esetekben geometrikus eredményekhez vezet. Foglalkoztam tehát a geometriával. Ebből a két dologból próbáltam egy harmadikat létrehozni, olyan képeket, melyek hagyományos alapanyagokkal és technikákkal készültek. Ezek variációk révén más szellemi és fizikai kérdések megoldását is lehetővé teszik.”* Munkái *„bizonyos számsorok és színskálamegfeleltetések, négyzetek és körök op arttal rokon kompozíciói (temperák, olajak)”*.

Kismányoky: *„... hol síkban, hol térben helyezkedhet el ugyanaz a dolog, ezért valahogy azt érzem értéknek, ami nem határozható meg közvetlenül. A bizonytalan és tartós viszonyok változásából létrejövő egyensúlyállapot az adott*

⁵² E szövegrészlet részben átfedést mutat a Beke-féle *Elképzelés*-re beadott szöveggel (Beke 2008, 46)

pillanattal szembesíti, és így rögzíti a mozgás folyamatát.” Egyik eljárás módja a „ »Térbemérés« – a síkon egymást kijelölő pontok téri viszonylatainak egyeztetése (tusrajzok, tanulmányorozat)”.

Pinczehelyi: „Az elv és rendszer – amely segítségével formáimat létrehozta tiszta egyenesekkel – megszerkesztett, kigondolt. A formákká önállóan és megsokszorozódva, összekapcsolva képesek arra, hogy irányítsák és magukba foglalják a tér egy részét, kiterjesszék erejüket. Ezt jelölik formával, a színek harmóniájával és diszharmóniájával, úgy, hogy magukban hordozzák a plasztikussá alakítás lehetőségét is.”.

Szijártó így írja le egy 1970-es művét⁵³: „A kompozíció függőleges szimmetriatengely mentén három egységre tagolódik, hármás és négyes osztások szerint. A középső egység negyedeli az egészet, az ettől jobbra és balra lévő egységek külön-külön kétharmadát teszik ki a középső sávnak. A legszélső sáv a középső háromnak együtt a harmadrésze. E három egység három egymással párhuzamos, változó térbeliségű síkot jelöl. A középső sávban elhelyezkedő sárga és kék elem térbeli helyzete bizonytalan. Néha hozzátapad a sávok által jelölt síkokhoz, máskor elválik azoktól (...) A lényeg voltaképp e kettő kölcsönös függőségi viszonyában, és egymást meghatározó jellegében rejlik.” (Pécsi Műhely, 1972; illetve Pinczehelyi 1973b)

E szövegrészek a geometrikus, konstruktivista képépítés sajátos fogalomtárát vetítik elénk, ahol a képszerkesztés, a kép inherens, a kép szerkezetének immanens logikája, a modularitás, a variabilitás, a színelmélet, a sík-tér közötti átjárhatóság, a vizuális- és a képi arányrendszer tudatos alkalmazásáról, s e munkafolyamatok reflexív koncipiálásáról győződhetünk meg. Keserü Katalin – korabeli kritikája – szerint a műhely tagjait egy olyan „közös, eszmei-kulturális háttér kötötte össze, mely az alaklélektan, a tisztán láthatóság, a látás

⁵³ művet lásd: *Cím nélkül*, 1970. Pinczehelyi 2004, 248

fenomenológiája, a fény és a szín mozgásának tanulmányozása, a vizuális kommunikáció, mint optikai-pszichológiai jelenség előtérbe helyezése kötötte össze. Tevékenységüket maguk sokszor nem is művészetnek, hanem vizuális kutatásnak nevezték és művészeti programjukban ezt mindig kifejezésre juttatták” (Keserü 1973, 27).

Az alábbiakban a neokonstruktivizmusról nem elsősorban mint irányzatról, annak stílus- és formajegyeiről kívánok beszélni (jóllehet nyilvánvalóan érinteni fogok bizonyos problémákat is ezzel kapcsolatban), hanem a Pécsi Műhelyben betöltött nyelvi-kommunikációs, integratív és koherencia-képző szerepéről. Arról, ahogyan a neokonstruktivizmus, mint stílusirányzat elősegítette a műhely tagjainak integrálódását a hazai művészeti közéletbe, s egyúttal hozzájárult egy nagyon sajátos művészeti identitás, művészeti alapállás, attitűd kialakulásához. A kor szemiotikai kutatásai ugyanis elősegítették, hogy a művészetről, mint sajátos vizuális metanyelvről, nyelvi jellemzőkkel felruházott kommunikációs rendszerről lehessen állást foglalni. Nem véletlen, hogy a vizualitás különféle művészeti kutatások terepévé vált, ahol e nyelvi eszközkészlet és szabályrendszerek feltérképezése, alkalmazása került fókuszba (Beke 1971, 23–24).

A neokonstruktivizmus, mely a magyar neoavantgárd egyik hangsúlyos és közkedvelt megnyilatkozási nyelveként jelent meg a hatvanas évek második felétől, szervesen beleágyazódik a magyar geometrikus, konstruktivista tradícióba. Ez a sajátos kapcsolat az avantgárd tradícióhoz a Pécsi Műhely esetében közvetlen utalásként is megjelenik; egy 1971-es kiállítás-megnyitó alkalmával Kassák Lajos *Ünnep* című verséből idéznek katalógusukban (Aknaï 1995, 14), s Halász 1973-as bőröndfotóinak (*M.A. Magister Atrium – Master of Atrium; Bőrönd, bot, az otthoni táj; Bőröndfotók utazásom emlékére I-II; Egyetemi*

végzettségem)⁵⁴ egyik hangsúlyos eleme a Carl László (László Károly) bázeli kiadású *Ma* című 1968-as Kassák-dokumentumgyűjteménye (László 1968). Ez a konstruktivista képalkotói hagyomány Pécsen érzékelhető közelségben volt jelen; a Bauhaus mint hivatkozás Forbát Alfréd, Molnár Farkas épületei kapcsán, illetve Moholy-Nagy magyarul is elérhető írásai alapján vált ismert⁵⁵. A konstruktivista képalkotói programon belül legalább ilyen mély hatást gyakorolt Vasarely munkássága és jelenléte; a látás optikai illúziójára építő op art munkákkal közvetlen közelségben találkozhattak a műhelyesek; bár a Vasarely Múzeum csak 1976-ban nyílt meg Pécsen, munkái már közismertek voltak a hatvanas évekre Magyarországon, s Pécsen is. Mint Aknai Tamás megjegyzi, a hatvanas években többször rendeztek a megyei múzeumban Vasarely grafikáiból kiállítást, s ekkorra a múzeum már kisebb gyűjteménnyel is rendelkezett a művész adományainak jóvoltából (Aknai 2006, 170). Aknai állítását kissé árnyalja, hogy az első pécsi Vasarely kiállítás valójában 1969-ben volt, amikor a budapesti Szépművészeti Múzeum bocsátott negyvenkilenc grafikát a pécsi Janus Pannonius Múzeum számára, melyek a Régészeti Múzeumban kerültek bemutatásra⁵⁶. Azonban a legközvetlenebb hatást ténylegesen Lantos Ferenc, a lantosi szemléletmód jelentette számukra, az akkor formálódó pedagógiai iránymutatás, mely a konstruktivista, strukturalista látvány vezérelve kapcsán fogalmazható meg.

A bevezetőben már érintettem, hogy a strukturalista látványelv a valóság stiláris és formai alapegységeinek, strukturalitásának feltárása és elemzése során azt vizsgálja, hogy milyen ideális valóságállapotok hozhatók létre az elemeire bontott képfaktumokból. Olyan szervezőelvként lehet erre tekinteni, mely a műben sajátos sík- és térkonstrukciókat teremt, ahol a térbeliség illúzióját az egymáshoz rendezett, gyakran éles koloritokkal elválasztott síkrészletek,

⁵⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 113–116.

⁵⁵ Pinczehelyi 1974-es kiállítási katalógusában Moholy-Nagy *Az anyagtól az építészetig* című 1972-es kötetéből vesz át egy fotót. *Rendezett halmaz; egy amerikai katonacsapat összjátéka*. Fotó: weltspiegel. (Moholy-Nagy 1972, 53)

⁵⁶ A grafikákat Pinczehelyi vonattal személyesen hozta Budapestről Pécsre – Pinczehelyi Sándor közlése.

síkidomok, moduláris elemek, illetve ezek viszonyai hozzák létre. A különböző strukturalista irányzatok közös alapját az a szisztematikus természettudományos program adja, mely a valóságot elemi részecskék sokaságának tekinti, s lényege szerint az elemek szabad kombinálása, variálása a művészet lényege, vagyis a struktúra, a szerkezet fölénye a kifejezés felett.

Beke László a hatvanas évek művészeti mozgásainak elemzése során Kassák Lajos művészetére hivatkozva pontatlan meghatározásnak nevezi a geometrikus absztrakt definíciót. Véleménye szerint az absztrakt művészet két irányban azonosítható be; az egyik a tiszta nonfiguráció, a másik a látvány dekoratív átírása. Előbbi egy, a kép architektúra elveit alkalmazó, a természeti látvány absztrahálását elvető, geometriai formákat alkalmazó festészetet jelent, míg utóbbi a vásznon szabad és szabálytalan síkformákat teremtő eljárás mód. A geometrikus absztraktra, mint műtípusra valójában egy gyűjtőfogalomként, a neokonstruktivista törekvések szűkített verziójaként lehet eszerint tekinteni. Beke ezt a „tiszta formák művészete” kategóriával jelöli, ahol az op art, a konkrét művészet, a kinetikus művészet, a hard edge festészet, a minimal art, a shaped canvas és a primary structures egyaránt önálló műtípusnak, kifejezésformának tekinthető (Beke 1991, 22–23).

Bár nem közvetlen tárgya a dolgozatnak, röviden érdemes kitérni a tárgynélküli művészet alapvető irányzataira. A tárgynélküliség a szuprematizmus, a neoplaszticizmus és a képarchitektúra irányzatainál sajátos szervezőelvek mentén, a valósághoz (Kassáknál kiváltképp a társadalmi valósághoz) és a szubjektumhoz köthetően eltérő viszonyulási modellek mentén jellemezhető. Az önelvű, nem-ábrázoló tárgynélküli művészet két irányát az alábbiak szerint határozza meg Hegyi Lóránd. Az egyik középpontjában „a vizuális-plasztikai nyelv „objektív”, optikai-pszichikai törvényszerűségeinek kutatása” áll, azaz egy analitikus-szisztematikus rendszerszervezésen alapuló tárgyformálás különféle gyakorlati irányokban. A másik egy ennél elvontabb vizuális-plasztikai formát, sokkal inkább értékprezentációt jelent. Az analitikus-

szisztematikus kutatáson alapuló nyelvépítkezést Hegyi expanzív-aktivista karakterrel írja le, melynek célja a társadalmi léptékben megvalósuló tárgyformálásban és a tárgyi környezetet meghatározó design szemléleti és gyakorlati modelljeinek alkalmazásában testesül meg. Ennek lényeges eleme egy olyan kollektív és formalizálható nyelvi-vizuális jelrendszer kidolgozása, mely társadalmi szinten hasznosítható; ez egyszersmind kommunikatív funkciót is jelent, mely a társadalom egészét, a társadalmi praxis legszélesebb körét is áthatja. Hegyi ide sorolja az orosz-szovjet avantgárd produktivista áramlatait, a Majakovszkijhoz, Rodcsenkohoz köthető *LEF* (Baloldali Művészeti Front) agitprop-művészetét, s társadalmi funkciójánál fogva köti ide a *Bauhaus* működését, valamint a *De Stijl* célkitűzéseit is.

A másik fő áramlatot Hegyi a tárgynélküliségen, az önelvű vizuális-plasztikai kifejezésrendszeren belül határolja körül, amelynek kapcsán az elvont formában testet öltő értékrend totalitását, az értékprezentáció mozzanatát hangsúlyozza. A műalkotás e típusa egy sajátos spirituális-fiktív valóság megtestesítője, mely az adott dologi-tárgyi viszonylatokkal szemben új, transzcendens értékstruktúrát szimbolizál, s amelyre a tárgyas viszonylatokba kényszerített ember felszabadításaként, az emberi lét új teljességének szimbolizációjaként tekinthetünk. Ez a „transzcendens tárgyat” létrehozó, új értékrendet megtestesítő kifejezés mód nem pusztán az esztétikai-képzeleti szférára terjed ki, hanem az emberi magatartás egészére vonatkoztatható etikai normarendként jelenik meg. A tárgyiasság ugyanis Kazimir Malevics vagy Piet Mondrian számára az anyagi érdekek által befolyásolt, utilitarista-technokrata, tárgyorientált-fogyasztói modern ipari társadalom életfelfogást jelenti, mely az alapvető szellemi értékek, a társadalmi lét felszámolásához vezet. S míg Mondrian és Malevics művészetében az abszolútum keresése a hangsúlyos, Kassák Lajosnál a konkrét társadalmi utalások, a társadalmi konkretizáció a domináns, s ennek vonzataként a tárgynélküliségnek kevésbé jut kitüntetett szerep, a tárgynélküliség nem kap metafizikai, etikai töltést. Ez a különbség az individuum szerepének

felfogásában jelenik meg; egyrészt a passzív, az elidegenített, a társadalmi léptékben kiszolgáltatott, az aktuális látványnak alárendelt egyén felszabadításának jut szerep, másrészt az egyén – a kassáki felfogásban – az új értékrend letéteményesének és teremtményének tekinthető, mely az ideális társadalom eszményével fonódik össze (Hegyí 1991, 46–51).

Moholy-Nagy László egy ettől eltérő álláspontot jelenít meg. Kassák és körének hatására ismeri meg elsőként azokat az elveket és célokat, melyek az ember életének teljesebbé tételét, felszabadítását az alkotói képességek kibontása révén kívánják elérni. Ugyanakkor egy új típusú, mérnök-művész felfogást tesz magáévá, ahol a mű nem ipari termék, s nem is modell, hanem egy tökéletes formában felépített műalkotás. Sajátos, hogy ezen gondolatait Moholy-Nagy éppen zománcgyárban fogant munkái, az úgynevezett telefonképek kapcsán fogalmazta meg⁵⁷. Moholy-Nagy szeretne volna kizárni a véletlenek esélyét az alkotói folyamatból, s a tervezhetőségre helyezte a hangsúlyt. A telefonképek révén éppen azt akarta bemutatni, hogy egy festő például képes telefonos megrendelés alapján egy asztalossal is kiviteleztetni egy művet (Passuth 1982, 26–38).

Ezt a rövid szellemi történeti kitérőt azért tartom lényegesnek, mivel a konstruktivista hagyománnyal szemben a kultúrpolitika „nem-művészetként”, alkalmazott művészetként megengedőbb volt, illetve kevésbé volt regresszív. Hajdú István Bak Imre katalógusához írt kismonográfiájában arra hívja fel a figyelmet, ahogyan a neokonstruktivizmus, s ezen belül a hard edge irányzat a hatvanas években „problémátlanul” sorolódott be a magyarországi stílusáramlatok közé, s vált a magyar képzőművészet egyik meghatározó tendenciacsoportjává. E stílusirányzatot, annak különféle társformációival együtt relatív nagy számban művelték – amatőr, félamatőr mozgalmak, művésztelepek programjai járultak hozzá ahhoz, hogy a geometrikus törekvések elfogadott és

⁵⁷ A művet lásd: Moholy-Nagy László: Telephone Picture Em1, 1922. Zománcozott porcelán, acélon. 94 x 60 cm. The Moholy-Nagy Foundation.

respektált irányzattá válhattak (Hajdú 2003, 16). Anélkül, hogy Hajdú Istvánnak vindikálnám a gondolatársítást, e helyütt mindenképpen meg kell említenem előljáróban a Lantos Ferenc vezette pécsi Iparművészeti Stúdió „szabadiskolát”, a Bonyhádi Zománcgyárban zajlott alkotótelepeket, illetve ez utóbbival összhangban a Mecseknádasdon ez idő tájt működött alkotótábort; nyilvánvaló, hogy ezek a fórumok pécsi vonatkozásban részesei ennek a Hajdú által említett tömegbázisnak, intézményi kontextusnak. A hard edge irányzat mellett megjelentek az olyan rokon tendenciák is, mint a geometria, a minimal art, az emblematisztikus festészet, a szignál festészet, illetve – Hajdú véleménye szerint – a konceptuális művészethez sorolható szerialitás. Ezen irányzatok egyik közös szellemi vonása, hogy alapvetően mindegyik a struktúrák vizsgálatára szorítkozott. Hajdú arra figyelmeztet, hogy a geometrikus és strukturális törekvések képviselői számára Kazimir Malevics, Piet Mondrian, Kassák Lajos és mások munkái, mint *„példaadó, de lezárt, etikai és mentális értelemben követendő, de utánozhatatlan útnak”* számítottak. A neokonstruktivista törekvéseket a plaszticizmussal, a szuprematizmussal és a képarchitektúrával szemben, illetve ezek alapján egy olyan nyelvi-vizuális kifejezésstárnak, vizuális eszközkészletnek tekinthetjük, melynek stiláris formavilágát az emblematisztikusan, jelszerűen fogalmazó szignál-művészet, a kinetikus művészet (Moholy-Nagy) és az op art (Vasarely) művészeti-funkcionális nézetei, hatásai is befolyásolták (Hajdú 2003, 16–17).

Pécsi sajátosságok

A pécsi geometrikus törekvések érvényesülése nem volt konfliktusmentes. A kor művészetpolitikai miliójét jól jellemzi az az eset, melyet Takács Gyula, aki 1966 és 1990 között a Baranya Megyei Tanács általános elnökhelyettesi posztját

töltötte be, egy 2005-ös konferencia-előadásában elevenített fel. Egy Eszékre tartó kiállítás anyagát tartóztatták fel a hatvanas években a beremendi vasútállomáson, s a nonfiguratív alkotásokat kivették az anyagból (Takács 2006, 40). Az eset 1966-ban történt a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Dél-dunántúli Területi Szervezetének Kiállítása kapcsán, mely az eszéki *Galerija Likovnih Umjetnostiba* tartott.

A Magyar Szocialista Munkáspárt Baranya megyei és Pécs városi Bizottságának Propaganda és Művelődési Osztálya, valamint a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya 1972-ben készített egy tanulmányt a fiatal művészek és a kommunista művészek helyzetéről, szerepéről a Dél-Dunántúlon. A megyei párttestület korábban nem foglalkozott a képző- és iparművészet kérdéseivel, ennek tárgyalását 1972 áprilisában tűzték napirendre (Bocz 1972).⁵⁸ Az anyag sok minden egyéb mellett foglalkozik Lantos Ferencsel és „körével” is; eszerint Lantos és a köréje csoportosult fiatalok táblaképei díszítő, az építészethez kapcsolódó alkotóművészetét társadalmilag hasznosnak ítélik meg.

Ennek a legitimitásnak némiképpen ellentmond, hogy Debitzky István⁵⁹ hozzászóló szerint „*hat fiatal művésznél jelentkezik a közérthetőség teljes hiánya. Ők olyan messzemenő támogatást kapnak, hogy kötelességük lenne közérthetően alkotni.*”⁶⁰

A bizottság tagjai együttesen utasítják el a formalizmust, s a naturalizmussal szemben a szocialista realizmus mellett szállnak egyértelműen síkra; a művész

⁵⁸ Előadó: Rajnai József, Az előterjesztést Csorba Tivadar készítette (Bocz 1972). A tanulmány főszerkesztője Bocz József (1971-80 között az MSZMP megyei titkára) volt.

⁵⁹ Debitzky István (1913–1992) a Bukaresti Szépművészeti Akadémián végzett, 1947-ben került Pécsre a Gépipari Technikum tanárának. 1950–75 között a pécsi Építőipari Technikum igazgatója volt.

⁶⁰ 1973 decemberében a megyei pártbizottság *A pártpolitika érvényesülése a művészeti szövetségek munkájában* címen foglalkozott a képzőművészetek helyzetével – meghívott előadókként Csorba Tivadar és Újváry Jenő elvtársak – mindketten a megyei pártbizottság Propaganda és Művészeti Osztályának munkatársaként – vettek részt. Az ülés, amellet, hogy a közönségpolitika általános kérdéseivel, a pécsi művészek helyzetével, a kritikai élet javításával, a létrehozandó művészotthon és művészklub elképzelésével foglalkozik – az ekkor nyilvántartott 30-40 hivatásos művész mellett 150-250 kiállító alkotóról esik szó –, s kitér a „kortárs” tendenciákra is. Baranya Megyei Levéltár MSZMP Archivum 9. Fond XXXV.

felelősségét a „tömegek esztétikai nevelésében” határozzák meg (Bocz 1972, 4). Az MSZMP Baranya megyei Végrehajtó Bizottsága e tanulmány alapján született jelentésében foglalkozik a képző- és iparművészet, a művészetkritika helyzetével és a pártirányítással (Bocz 1972, 2). Horváth Lajos – városi VB titkár, későbbi megyei tanácselnök – elítélően szól Martynról, aki szerinte egy csomó emberre rátelepedett és visszafogója is a többi képzőművésznek⁶¹; nyilvánvaló, hogy ebben a felvetésben a párt kultúrában képviselt irányvonala érhető tetten. Jól példázza ezt az ideológiai szempontot az egyik hozzászóló, Zámbo István elvtárs megjegyzése: „ezek a mi művészeink nem akarják a mai dolgokat elmondani”. Bocz József – 1971–80 között az MSZMP megyei titkára – emel szót a nonfiguratív irányzat ellenében. Az ülés résztvevői kritikusan élik meg azt, hogy „Baranya az absztrakt központjává vált” (Bocz 1972, 2). A párt és az állami szervek ilyen irányú tendenciákat nem akarnak támogatni, a hangsúlyt a „szocialista művészet kibontakoztatására és patronálására” kívánják helyezni (Bocz 1972, 6–7)⁶².

1971. októberi Végrehajtó Bizottsági ülés egyik felszólalója, Ambrus Jenő – az MSZMP Pécs Városi Bizottságának titkára – fakad ki az absztrakt művészet térnyerése kapcsán:

„Kiderül, hogy művészeinknek mi hiába papolunk, azok csinálják a magukét. (...) Ami a nonfiguratív irányzatot illeti: sajnos itt az van, hogy a piac és a

⁶¹ Martyn Ferenc pécsi jelenléte külön tanulmány tárgyát képezhetné. Martyn kitüntetett szerepet játszott a város kulturális és művészeti életében. Művészeti rangját, elismertségét, az antifasizmusból eredeztethető politikai támadhatatlanságát pártbizottsági tagsága csak fokozta. Martyn „megtehetette”, hogy a kor általánosan vett szocialista realizmusa ellenében absztrakt, szürreális munkákkal foglalkozhasson. Ezáltal vált elérhetővé és hangsúlyossá az *Európai Iskola*, illetve az *Abstraciont Création* pécsi viszonylatban is. Lantos mellett mindenképpen meg kell említeni a pécsi származású Gábor Jenőt is, akinek a személye, illetve akinek a munkái szintén hatással bírtak a Pécsi Műhely tagjaira a hatvanas években (Aknai 1995, 7, 15).

Martyn ekkor a Magyar Képzőművészek Szövetsége Dél-dunántúli Szervezetének elnöki posztját is betöltötte.

⁶² A jelentésben megfigyelhető, ahogyan az egyes kijelentésekben ideologikus és esztétikai érvek keverednek: „A kispolgári ízlés, a sznobizmus is képviselteti magát a közízlés egészében. Ízlésnormája az arisztokratizmusban gyökerező, szélsőségesen külön, avantgardista, modernista művészetszemlélet. Ténylegesen nem egységes embercsoportról van szó, de számuk, befolyásolási erejük nagyobb, mint azt korábban gondoltuk.” (Bocz 1972, 7).

tömegízlés nem minden esetben találkozik. Az absztrakt művészet már nagyon divattá vált.”⁶³

Az absztrakt művészetnek olyan képviselőiről van szó, mint Martyn Ferenc, Gábor Jenő, vagy Gyarmathy Tihamér, illetve a Martyn tanítvány Lantos Ferenc.

Lantos a Pécsi Műhely szempontjából több mint meghatározó szereplő – természetesen művészként is jelentős életművel rendelkezik, melynek taglalása azonban nem tárgya e dolgozatnak. Lantos pályája egy jelentős időszakban forrt össze a Pécsi Műhely tagjaival, s nem csak tanárként. Lantos két szellemi irányzattal vállalt közösséget – a mestere, Martyn Ferenc képviselte francia kötődés, illetve a geometrikus absztrakt – alapvetően határozta meg a fiatal, szellemi és alkotói értelemben is útkereső művészek első éveit. Lantos 1959-ben az akkori zenei gimnáziumban hozta létre azt a képzőművészeti tagozatot, mely a későbbi művészeti szakközépiskola alapja lett. E tagozaton már az első évfolyamokban ott találjuk Kismányoky Károlyt, majd néhány, pontosabban két évfolyammal később Pinczehelyit, egy évvel utána Halász Károlyt, s Ficzek Ferencet is. Lantos egy olyan, természetelvű alkotói programot dolgozott ki tapasztalatai alapján a hetvenes évek végére, mely megpróbálja a természeti jelenségeket – formákat, objektumokat – a legkisebb egységekre lebontani, s ez alapján megérteni a természet mélyebb összefüggéseit és vezérlőelveit. E természetelvű absztrakció során elemi, geometrikus alapformákat definiál (kör, négyzet), melyeket axiomatikus összefüggésrendszerben, műveleti sorban rendez, épít belőlük újabb képi rendszert (Szöllősi-Nagy 2006, 22–25). E program mögött olyan kognitív szándékok húzódnak, melyek a művészeti és a tudományos megismerés analógiáját hangsúlyozzák; Lantos ugyanis előszeretettel, s későbbi pedagógiai pályáján tudatosan alkalmazza a

⁶³Sajátos szemléletmód, ahogyan a párt és a kultúrpolitika helyi prominensei a szocialista tervgazdálkodást „piacként”, művészeti piacként igyekeznek láttatni. *Jelentés Pécs kulturális életének fejlesztésére hozott 1970 évi PB határozat végrehajtásáról* Baranya Megyei Levéltár Archívum 9. Fond XXXV.

társzművészetek, társtudományok különböző irányzatait, eredményeit – gondoljunk csak a bevezetőben már érintett, s később még visszatérő jelelméleti kérdésekre. Mindez a tagok korai szakmai fejlődése vonatkozásban válik izgalmassá; a pécsi Tanárképző Főiskola rajz szakán Halász kivételével mindnyájan folytatták tanulmányaikat – igaz, Szijártó éppen az ott tapasztalt légkörre hivatkozva, az abszolutórium megszerzését követően felhagy a tanulmányaival, azaz nem fejezi be a főiskolát.

A pécsi Rajz Tanszék meghatározó festő tanárai ekkoriban Kelle Sándor, Platthy György és Soltra Elemér szellemiségükben a modernségnek egy illuzórikus, posztimpresszionizmusba hajló, Soltra esetében a szocreállal is „kacérkodó” irányát képviselték. E konfliktushelyzetet jól jellemzi Ficzek Ferenc levélszerű feljegyzése⁶⁴, melyet egyik főiskolai hospitálása nyomán készített 1971 februárjában. Ficzeket egy általános iskolai rajzóra után vonták felelősségre a Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékének vezetői – Horváth Olivér, a tanszék oktatójának „bepanaszolása” nyomán. A testület – Kelle Sándor, tanszékvezető, Soltra Elemér és Platthy György oktatók – a pénteki tanítást követő kedden már össze is ült; annak ellenére, hogy Ficzek a gyakorlatos tanárral – Platthy feleségével – egyeztetve tartotta meg az órát, akitől nem kapott negatív visszajelzést. Horváth Olivér írásbeli jelentést is készített, mely kifogásokból Ficzek annyit tudott meg, miszerint a gyerekekkel nonfiguratív kompozíciót készített, illetve a gyerekeknek az Iparművészeti Stúdió egyik kiállítását szemléltette. A testület előtt azonban ennél „komolyabb” érvek is megfogalmazódtak Ficzekkel, áttételesebben a Pécsi Műhely, még áttételesebben a Lantos Ferenc által képviselt művészeti alapállással szemben. Látszólag egy bagatell ügy kapcsán került ez elő, mivel Ficzek úgy rajzoltatott drapériát a tanulókkal, hogy azt nem két szögre akasztva lógatta fel, hanem három mértani test segítségével létrehozott egy szerkezetet, s azt takarta le a ruhadarabbal. A testület ezt a megoldást egyértelműen formalizmusnak

⁶⁴ A dokumentumot Kismányoky Károly bocsátotta rendelkezésemre. Az említett tanóra 1971. február 21-én zajlott, ennek számonkérése néhány nappal később, 23-án történt (Ficzek 1971).

bélyegezte, számon kérték, hogy nem Barcsay Jenő⁶⁵ – és szinte a „teljes” művészeti irodalom – alapján tanít. Ficzek eljárását formalistának bélyegezték, mely a látvány helyett ideológiákból indul ki. Mindezek mögött egy olyan határozott szándék állt – melyet Platthy később Kismányokynak (Ficzek, Halász, Kismányoky) mesélt el⁶⁶ –, hogy „megóvják” a fiatalokat az olyan hatásoktól, mint amilyen Vasarely és a geometrikus-konstruktivista irányzatok. Vasarely munkásságát ugyanis – éppen a művész saját megfogalmazását alapul véve – a magyar népművészettel, a planetáris folklórból származtatható színhasználattal támasztották alá. Ficzek azért tartott „rossz órát”, mert nem iskolás stúdiumokat végeztetett el a gyerekekkel, hanem kreativitásra, alkotó munkára készítette őket.

Ezzel a főiskolán tapasztalható szellemiséggel helyezkedett szembe az ezekben az években kikristályosodó, Lantossal fémjelzett természetelvű, geometrikus alkotói szemléletmód. Ezt a programot alapozza meg az ő kezdeményezésére megalapított pécsi *Képzőművészet Szakkörben*⁶⁷ (1963), majd az *Iparművészeti Stúdióban*⁶⁸ (1967), s viszi tovább szisztematikusan az *Új Pécsi Műhelyben* (1976), mely amolyan szabadiskola jellegű aktivitásként működött a Doktor Sándor Művelődési Központ (DOKI) intézményi keretei közt a Tudomány és Technika Háza⁶⁹ alagsori helyiségeiben.

Az Iparművészeti Stúdió nevet 1969-ben, az első zománctelep idején veszik fel, s az 1970-es kiállításon már ezen a hivatalos néven szerepeltek a korábbi,

⁶⁵ Barcsay Jenő *Művészeti anatómia* című szakkönyve hosszú évtizedek óta a magyar és az európai képzőművészeti oktatás egyik alappillére – ezt jól mutatja az is, hogy eddig tizennyolc nyelvre fordították le (Barcsay 1953). Nyilvánvaló, hogy ebben a felvetésben ez egy erősen túlzó állításként, vádként fogalmazódott meg, hogy Ficzek negligálta volna e művet tanulmányai, s hospitálása során.

⁶⁶ Kismányoky Károly szóbeli közlése nyomán, 2012 szeptemberében.

⁶⁷ Lantos 1963-ban kap megbízást a Doktor Sándor Művelődési Központban egy képzőművészeti szakkör vezetésére. A szakkör azzal a céllal indult, hogy „*alkotó gondolkodású és helyes világnézetű emberek nevelését segítse a tagság látáskultúrájának, rajz- és festőtechnikájának fejlesztésével, a képzőművészeti alkotások eredményes, rendszeres ismertetésével.*” (Baló 1977, 39)

⁶⁸ A stúdió nevét a kultúrpolitika „elvárásaihoz” és az aktuális tevékenységük alapján módosították.

⁶⁹ Az épület ma a Csontváry Múzeumnak ad helyet. Az Új Pécsi Műhely – más néven Pécsi Vizuális Műhely – tagjai: Fekete Judit, Fekete Mariann, Konkoly-Thege Klára, Kosbor István, Pál Zoltán.

Doktor Sándor Művelődési Ház Képzőművészeti Szakköre megnevezés helyett. E névválasztás szorosan összefüggött Lantosnak abbéli szándékával, hogy a csoport tevékenységét az építészetben használható díszítőművészet felé orientálja; ezt jól szemlélteti egy 1970-es kiadványuk címe is (*Épületzománc 1970*).

A „bonyhádi törekvések” ellenére a műhelyesek 1969-70 tájékán már sokkal szerteágazóbb tevékenységet folytattak, s az Iparművészeti Stúdió megnevezést, s maga az iparművészeti kategóriát nem tekintették, nem tekinthették adekvátnak saját tevékenységükre. Kiváltképpen Kismányoky volt elégedetlen a névvel, s ekkor talált rá egy pécsi középkori kőfaragó műhely nyomán a Pécsi Műhely elnevezésre (Szijártó 2004, 5–6). E névvel egyszersmind elhatárolták magukat az amatőr mozgalmaktól – bár sokáig még a DOKI szakköröként működtek. A kör hivatalos vezetője ugyanis még Lantos volt, s ez bizonyos védettséget és intézményi, infrastrukturális háttérrel jelentett: szabadon használható műtermet, finanszírozott zománctelepet, kialakított szitaműhelyt. A súrlódás és az elszakadás 1976-ra hozta el a végleges szakítást, amikor Lantos saját pedagógiai programmal indított új csoportot *Új Pécsi Műhely* névvel, s a DOKI megosztotta korábbi támogatását e két csoportosulás között (Szijártó 2004, 8–9).

1972-re ugyanis olyannyira kiéleződtek a konfliktusok Lantos és a Pécsi Műhely tagjai között, hogy azok természetesen szakításhoz vezettek; e konfliktusok alapja elsősorban konceptuális volt. Lantos nem tekintette egyenértékűnek a műhelytagok kísérleti, fotóalapú land art műveit a korábbi, geometrikus munkákkal.

A Lantos Ferenchez fűződő viszony fellazulásának évei – az 1968-70 közötti évek – periodizációs szempontból a műhely öntudatra ébredésének az időszaka. Ez az az alkotói időszak, ami után a műhelytagok ösztönösen is szembefordulnak a „lantos-i elvekkel”: a „Lantos fiai”; a „szakkörösök” – melyeket nem egyszer hallottak vissza budapesti pályatársaktól, vagy éppen a

helyi közösségből – azok a pejoratív jelzők, amelyekkel szemben igyekeznek meghatározni saját művészeti identitásukat. S bár maga Lantos úgy emlékszik vissza, hogy ő ösztönözte a csoport kialakulását, mivel a közösség valamiféle védelmet jelenthetett az aktuális kultúrpolitikai, művészetpolitikai konfliktusok kivédésére⁷⁰. Pécs, Aczél György választási körzeteként, s Takács Gyula regnálása alatt még így is sajátos kísérleti terepként fungált a kultúra és művészetek területén. Ebben a miliőben Lantos egyértelműen a hárító, védőernyő szerepet vállalta magára. Mégis, a Lantossal való szakítás – elsősorban koncepcionális vonatkozásban – elkerülhetetlenné vált, ami Kismányoky egyik, a témára utaló visszaemlékezéséből-megjegyzéséből is kiolvasható: „*semmilyen kompromisszumra nem voltunk hajlandók*” – mondta egy interjúban⁷¹. A mesterrel bekövetkező konfrontáció ennek fényében nem tekinthető váratlan eseménynek. Ezt a szakítást a tagok nyilvánvalóan más-másképpen élték meg. Talán az egyik legszemléletesebb példa ebben a vonatkozásban Halász korábban már hivatkozott 1972-73-as, *Mini-múzeum c.* műve. Halász e munkájában ez a szakítás-próba, a tradícióval történő számadás és egyfajta leszámolás aktusa erősödik fel, amikor felhagy a korábbi konstruktivista művészeti programmal. A Lantossal való viszony rendezéséről egy 1977-es Pinczehelyi fotómunka tanúskodik: *Lantos és Pinczehelyi, Pinczehelyi és Lantos*⁷², ahol a két művész barátilag öleli meg egymást.

A Pécsi Műhely 1977-es évi munkaterve (Pinczehelyi 1976) egy sajátos, a csoport legitimitását taglaló és definiáló bekezdést tartalmaz. A szöveg arra a konfliktushelyzetre utal, ahogyan a műhely önállósodott, illetve teljes egészében levált a Lantos vezette Iparművészeti Stúdióról. Azt látják, hogy a megyei tanács által szorgalmazott grafikai műhely ki akarja sajátítani a Pécsi Műhely nevet. Ez a konfliktushelyzet jelenik meg csoport 1975-ös kiállításának

⁷⁰ Interjú Lantos Ferencsel, 2005. október (saját felvétel).

⁷¹ Interjú Kismányoky Károllyal, 2005. augusztus (saját felvétel).

⁷² A művet lásd: Aknai 1995, 25.

előkészületei során⁷³ is, amikor a feljegyzések szerint kifogásolják, ahogyan a szervezők – konkrétan Bizséné⁷⁴ – nem a Pécsi Műhelyről, hanem öt pécsi fiatal művészről beszélnek⁷⁵. Ennek egyik folyamánya az is, hogy Lantos végül az Új Pécsi Műhely néven indította el csoportját.

Mielőtt kissé részletesebben foglalkozom egyes neokonstruktivista, geometrikus művek elemzésével, érdemes egy kis kitérőt tenni a Pécsi Műhely és a Pécsi Műhely tagságának kialakulásával, a csoporthoz tartozás kérdésével. Már a Pécsi Műhely megalakulását is kissé bizonytalanul kezeli a hazai művészettörténet; Aknai Tamás, s egyes művészeti lexikonok, archívumok⁷⁶ a műhely kezdetének az 1970-es évet tartják számon. Ezzel szemben a tagok az 1968-as évet jelölték ki az indulás origójaként Ezt a nézetbeli különbséget az adja, hogy magát a nevet 1970-ben egy kőszobrász műhely révén hozta a XIII. századból felszínre Kismányoky Károly. Az 1968-as év egyben szimbolikus tartalmakat is kifejez, s ez a 2004-es *Pécsi Műhely Nagy Képeskönyve* (Pinczehelyi 2004), illetve az ezt kísérő kiállítások révén, utólagosan vált leginkább hangsúlyossá. Ez a relativizálás a csoport önállósodásának folyamatában is tetten érhető. A Pécsi Műhely elnevezés, és az e mögött felsejlő aktivitások a kezdeti években összefolynak az Iparművészeti Stúdióban zajló munkálatokkal, az ott tevékenykedők munkáival. A csoport kialakulását az is árnyalja, hogy a műhely 70-71-ben Aknai Tamás a tagok közé sorolja önmaga mellett Szelényi Lajost, Nádor Katalint és másokat is. Ennek az lehet az oka, hogy keverednek az Iparművészeti Stúdió és a Pécsi Műhely határai, illetve

⁷³ Pécsi Műhely, Városi Kiállítóterem, Pécs. 1975. május 22 – június 8. (Pinczehelyi 2004, 28).

⁷⁴ Bizse Jánosné, Zs. Kovács Diána, textiltervező iparművész. 1974-ben a Doktor Sándor Művelődési Központ Városi Kiállítótermének kiállítás-szervezéssel megbízott munkatársa volt (s a Képzőművészek Szövetsége Dél-dunántúli Szervezetének ügyintéző titkára); nem melleleg az 1973-ban alakult Pécsi Grafikai Műhely vezetőjének, Bizse Jánosnak a felesége.

⁷⁵ A legitimáció és a név viselésének ügyét a városi tanács illetékes szerveivel, hivatalnokaival visszamenőleges dokumentumok – katalógusok, újságcikkek, meghívók – segítségével igyekeztek tisztázni. *Közlemények* 8, 5. pont, 1974. november 12. (Ficzek-Pinczehelyi 1973-78).

⁷⁶ Például az artportal.hu, vagy az Artpool Művészetkutató Központ adatbázisa a műhely 1971-es újjáalakulását tartja számon.

nincsenek még szilárd csoport és intézményes keretek. Ebben a formában lehet ide sorolni a stúdiótagok közül mások mellett Dombay Győzöt, Csorba Simont, Swierkiewicz Róbertet, Major Kamillt, Gellér B. Istvánt és Pesti Lajost is. Ezekről a viszonyokról, a tagok pillanatnyi összetartozásáról több, korabeli fotó és a fotókat jelző képaláírás is számot ad. Aknai *A Pécsi Műhely* című könyvében az azonos című fotón a csoport így egészül ki Szelényi Lajossal, s a könyvet jegyző Aknai Tamással⁷⁷; a *Pécsi Műhely Nagy Képeskönyvében* ugyanez a fotó már *Műhelyképek* címszó alatt szerepel⁷⁸; Nádor Katalin 1974-es fotóján⁷⁹ szintén már csak öt Pécsi Műhely-tag látható. Talán kissé feleslegesnek hat ezt a kérdést ily mélységében boncolgatni, de a csoport körülhatárolása nem csupán a tagok személyében mérhető, sokkal inkább a tagok által képviselt művészetielfogásban. Ha csak egy pillantást vetünk Szelényi Lajos életművére⁸⁰, sokkal távolabbinak tűnik az általa a hetvenes évek elejétől képviselt neo-expresszionista vonal azoktól az irányoktól, amit a műhelyesek ekkortájt és a későbbiek során képviseltek.

Természetesen botorság lenne kijelenteni, hogy a műhelyben kizárólag a geometrikus absztrakt fogalomkörben születtek munkák. Ezt számos ott született mű is bizonyítja; Kismányoky és Szijártó gyakorta készített – vélelmezhetően Martyn hatására – igen erőteljes szürrealista, nonfiguratív grafikákat, vagy a tagok vizuális költészeti, kép-vers munkáit egyaránt ide lehet sorolni. Legjellemzőbbek e vonatkozásban Kismányoky 1970-80 között készült *Betűzene* című⁸¹ kotta átiratai, melyek kész partitúrák töredezett fragmentumaiból építettek újra raszteres, gesztusszerű, az automatikus írást idéző grafikai-képi struktúrákat. Ugyanígy hivatkozhatunk Halász pop art és op

⁷⁷ A művet lásd: Aknai 1995, 8.

⁷⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 9.

⁷⁹ A művet lásd: Modern Magyar Képtár archívuma, Pécs.

⁸⁰ Lásd például Szelényi Lajos kiállítása a Pécsset, a Csopor(t) Horda Galériában, 2003-ban és az ehhez készült brossurát (Szelényi, 2003).

⁸¹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 184–185.

art munkáira, vagy a néhány évvel korábbra, 1966-67-re tehető, s a lírai absztrakt jegyében fogant dunai táj festményeire, vagy az 1967-69 közötti években készített szám-struktúráira egyaránt. Azaz a geometrikus-strukturalista törekvések vonatkozásában sem lehet egységesen nyilatkozni a műhelyben született munkákról. Major Kamill szervezésében több műhelyes vett részt az 1969-ben, Ófáluban rendezett faszobrász alkotótáborban – például Kismányoky, Ficzek. A fennmaradt fotódokumentációk jól mutatják azt a stiláris-kompozíciós formavilágot, melyeknek leginkább Martyn Ferenc hasonló törekvései szolgáltak, szolgálhattak előkép gyanánt⁸².

Ezek a különbségek nemcsak műfaji – azaz hogy kinél, milyen mértékben érezhetőek a konstruktivizmus különböző irányzatainak hatásai –, hanem kompozíciós, stiláris szempontból, s az alkalmazott anyagok, technológiai eljárások vonatkozásában is igen tág keretben helyezhetők el. Gondolok itt olyan hangsúlyeltolódásokra, mint amelyek Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán előbb említett, szürrealizmusba hajló grafikái kapcsán figyelhető meg. A munkák a térfelfogás és a térépítés kubista hagyományát is mutatják, jó példa erre Kismányoky *Árendeződő táj* (1969) című tusrajza⁸³. Ezek közé illeszthetők Ficzek Ferenc képarchitektúrával rokonítható olaj-farost, illetve karton festményei is (*Cím nélkül, 1968-89*⁸⁴). Nem beszélve azokról a konstruktivista képalkotói eljárásokról, ahol az egymásra helyezett síkok, rács-elemek – valójában a fémnyomó-présből megmaradó negatív formák – lenyomatai hoznak létre sajátos térszerkezeteket, s melyek egyértelműen Moholy-Nagy fény-árnyék térmodulációihoz köthetők.

Ezekre az eltérésekre igyekszem rámutatni az alábbiakban a zománcmunkák kapcsán.

⁸² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 8. A táborat major Kamill szervezte, a résztvevők Ficzek ferenc, Kismányoky Károly és Major Kamill voltak.

⁸³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 139.

⁸⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 35.

Zománc- és farostlemez munkák

Az egyes műveket érdemes azokkal a színterekkel, fórumokkal együtt is megvizsgálni, melyek egyúttal a műhely mozgásterét, tehát a lokalitás vonatkoztatási pontjait mind térbeli, mind szociális értelemben kijelölik. Olyan helyszíneket, eseményeket értek ez alatt, amelyek a geometrikus törekvések számára nyújtottak valamiféle intézményes felületet. Az egyik ilyen jól behatárolható munkák köre a Zománcipari Művek Bonyhádi Zománcgyárában 1968-tól szervezett *Épületzománc Alkotótáborban*, illetve annak velejárójaként született⁸⁵. Lantos ugyanis már igen korán hangsúlyt fektetett arra – s ez némileg egyezett a korszellemmel (valamint a Moholy-Nagy-féle elképzeléssel is) –, hogy a képzőművészeti munkák a szélesebb értelemben vett vizuális kultúrában is megjelenjenek, szerepet kapjanak. Ez a törekvése kedvező fogadtatásra talált nemcsak a zománcművek, de a helyi építészeti szakma, a kultúrpolitika, s nem utolsósorban a geometrikus absztrakció honi művelői körében egyaránt. A bonyhádi kísérlet igen kedvezően alakult; az alkotótáborban olyan művészek fordultak meg, akik a hazai geometrikus törekvések, vagy szellemileg rokon irányzatok élvonalához tartoztak. Így mások mellett részt vett a munkákban a pécsi származású Gyarmathy Tihamér, aki évtizedes mellőzöttség után ez idő tájt kezdett újra alkotni. Az „ipartervesek” közül Bak Imre is részt vett az alkotótelep munkájában, de Csutoros Sándor, Fajó János, Pauer Gyula szintén dolgozott itt⁸⁶. Erdélyi Zoltán építész, a Dél-Dunántúli Tervező Vállalat (Pécsépterv) későbbi vezetője nagy lehetőséget látott a zománcburkolatban, a könnyűszerkezetes építésmód egyik lehetséges esztétikai és szerkezeti elemeként (Aknai 1995, 46). Lantos tendenciózus programot épített az épület-

⁸⁵ Az alkotótábor szervezésében a szintén Lantos tanítvány, Major Kamill vállalt szerepet (Aknai 1995, 46). A Bonyhádon született munkák egy része ma közgyűjteményekben – Paksi Képtár, Pécsváradi Művelődési Ház –, más részük beltéri zománcfalként látható; a Pécsi Műhely tagjainak nagyméretű tűzzománc munkáiból több – Halász kivételével – a Baranya Megyei Fiúnevelő Otthonban található (Pinczehelyi 2004, 19).

⁸⁶ A fent említetteken túl ifj. Koffán Károly, Benes József, Bokros László, Papp Oszkár nevét érdemes még megemlíteni a résztvevők között.

zománcra; ez irányú munkássága igen jelentőssé nőtte ki magát, számos középület, irodaház homlokzatán, illetve belső tereiben hozott létre murális zománcműveket⁸⁷. Ez a program valójában igyekezett megtestesíteni azokat az elvárásokat, melyeket a korai avantgárdtól – akár a Bauhausra, akár a De Stijlre gondolunk – a művészet közvetlen társadalmi szerepvállalásához, s a kialakított vizuális nyelv alkalmazásához köthetőek. S bár Lantos ebbéli tevékenysége sajnálatos módon megreked az ornamentika, egyfajta díszítő-plasztikai építészeti funkció szintjén, „Bonyhádnak” sokat köszönhetnek a Pécsi Műhely tagjai – közvetlenül és közvetve egyaránt. A zománc szinte egyedülálló lehetőséget kínált arra, hogy a többnyire vázlatszerű kísérleteket nagyméretű farost-táblakép, illetve elemekből összeállított zománcfal (az „átlagos” táblaképeknél nagyobb) méretben megjeleníthessék. Ez ugyanis egy többször visszatérő, sérelmezett momentum a műhelyesek visszaemlékezéseiben, miszerint többször érte őket az a kritika, hogy ha elképzeléseiket nagyméretű táblaképekben jelenítették volna meg, egészen másként tekintett volna a szakma tevékenységükre⁸⁸.

Az épületzománc elképzelések sajátos utat jártak be; egyik első, viszonylag jól dokumentált megjelenésük a szélesebb közönség előtt 1970-ben történt a Pécsi Ipari Vásáron. Erről az eseményről néhány éve még egy rövid filmrészlet is előkerült, ahol a Köztársaság téren felállított, nagyméretű farostlemez és tűzzománc munkák – egyfajta szabadtéri tárlat keretében – tűnnek fel⁸⁹. Az itt kiállított művek – hasonlóan a korábbi geometrikus törekvésekhez – egyik központi szervezőelvének a modularitást tekinthetjük. E munkák széles tárházát kínálják annak a kompozíciós és variációs elvnek, amit a természet

⁸⁷ Pécs, Városi Könyvtár (1967) tűzzománc fal; Pécs, Puskin Művelődési Ház, (1967) tűzzománc fal; Pécs, Bóbita Bábszínház (1967) tűzzománc fal; Pécs, DÉDÁSZ (1969) zománcfríz; Komló, Juhász Gy. Klub (1970-1971) farost intarziáfal; Pécs, Információs Iroda (1971) tűzzománc fal; Pécs, Tettye Park (1971) szabadtéri tűzzománc; Pécs, Könnyűszerkezetes óvoda és bölcsőde (1972) tűzzománc fal; Kaposvár, könnyűszerkezetes óvoda (1972) tűzzománc fal; Székesfehérvár, könnyűszerkezetes óvoda és bölcsőde (1972) tűzzománc fal.

⁸⁸ Interjú Halász Károllyal, 2006. július (saját felvétel).

⁸⁹ A művet lásd: *Városkrónika 1970*. Rendezte Knoll István. Film. (20 min) MAFILM 8. Stúdió. M 1542/70

jelenségeinek moduláris egységekre és struktúrákra történő felbontásában és újrendezésében fogalmazhatunk meg. Ezeken a munkákon is kiütköznek lényeges különbségek; Lantos visszafogottabb, tasiszta formavilága, Halász erőteljesebb, térillúziót keltő op artos vonulata, vagy éppenséggel Kismányoky logikai, strukturális összefüggéseket firtató sík-kombinációi. E munkák kapcsán is választ kaphatunk azokra a kérdésekre, melyek a valóság ábrázolásának formai és stiláris alapegységeit, összefüggéseit kutatják, s ebből az elemekre bontott eszközkészletből különféleképpen építik újjá az alkotórészeire szedett valóság egy-egy modell-szerűvé formált részletét. Ezzel együtt olyan új technikákat is ki tudtak próbálni, mint a szórópisztolyos fújás; ez speciel nem csak a tűzzománc munkákban, de Ficzek Ferenc egyes munkáiban is meghatározó technikaként köszön vissza a későbbiek során. Az is egy jellemző eljárás mód, ahogyan Szijártó Kálmán egy 1970-es monokróm, foltszerű-vibráló tűzzománcban egy, az op art-ra jellemző dinamikus struktúrát épít fel. E zománcmunka három egymás fölé helyezett négyzetes darabból áll: az egyes elemeken fehér alapra fekete vertikális vonalakat festett, melyekre két fekete, illetve középen szürke áttetsző réteget fújt. Az egyes felvitt rétegeken azonban 9-12-15 db foltszerű lyukat hagyott ki, ami által a geometrikus precizitásba egyfajta spontán jelleget is vitt, hiszen a foltok magukon viselik a festő beavatkozásának esetlegességét, a festői munka folyamatát (*Cím nélkül*, 1970⁹⁰). Kismányoky grafikai térépítményei sajátos átiratokként jelennek meg a tűzzománcban; e technológia ugyanis nem teszi lehetővé a sűrű vonalakból szőtt grafikai megjelenést, azaz lecsupaszítja a grafikáira oly jellemző szürrealista, gesztus-szerű faktúraréteget. A zománc-festék „sűrűségéből” adódóan mindez egy sokkalta karakteresebb, plasztikusabb térkonstrukciót eredményez. Ezek a zománcba égetett rajzolatok – például a *Piros* című (1969)⁹¹ munka – hallatlanul izgalmas szín- és térkompozíciót eredményeznek, tört síkrétegek, elemekre

⁹⁰ A művet lásd: *Cím nélkül*, Pinczehelyi 2004, 246.

⁹¹ A művet lásd: *Cím nélkül*, Pinczehelyi 2004, 145.

szabdalt tér fragmentumok, utalásszerű mozgáskompozíciók alkotják az eleve több osztatú zománcképet.

Az egyes alkotók közti szemléletmódbeli különbségek jól tetten érhetőek az ekkortájt készült tűzzománc munkák, papírnyomatok, festett farost táblaképek alapján. Ficzek 1970-es tűzzománcán szinte plasztikusan megelevenednek a sablonként használt téglalap, illetve körszelet rácselemek. Az egymásra csúsztatott különböző körszelet és téglalap síkidomok más és más textúrát hoznak létre; a különféle rácsszerkezetek eredményeképpen méretben is változó kör, gyémánt, ovális mintázatok raszteres lenyomataival találkozunk, melyek további részekre bontják a sablonok által tört síkokra tagolt kép terét. A szórópisztolyos technikának köszönhetően a kék háttér piros-fekete-fehér színátmenetei egymásba folynak, melyek egy újabb ritmust kapcsolnak a kép alapvetően horizontálisan kialakított tektonikájába⁹².

A különböző sablonok használata mellett legalább ekkora szerep jutott a jelképezés, szimbólumalkotás geometrikus keretek közötti gyakorlatának. Ez nem pusztán a természetből vett motívumok átiratait jelenti, hanem a kép szerkezetének, szabályszerűségeinek szintaktikai és pragmatikai vizsgálatát, a megfigyelt jelenségek festői, illetve grafikai eszközökkel történő tudatos megkomponálását is. A természetből származó, emblémává stilizált formák közül Szijártó *Fekete gólyák* és *Variációk* című papírnyomatait⁹³ (1971, illetve 1971-72) érdemes kiemelni, bár az emblémává alakítás visszaköszön mind Pinczehelyi, mind Ficzek kompozícióin is, melyeket a Köztársaság téren állítottak ki. Szijártó e munkái ugyanis olyan organikus képkonstrukciók, ahol az alkotó minimális gesztusszerű utalással, a vertikális sík finom vonalú megtörésével, a vonalak és a gömbszerű formák egymásba építésével bontja fel a homogén, monokróm hátteret. Míg a *Fekete gólyák* esetében leheletnyi beavatkozással, a fekete felületen kecses fehér vonalhajlítással hoz létre egy

⁹² A művet lásd: *Cím nélkül*, Pinczehelyi 2004, 43.

⁹³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 250–251.

igen kifinomult formajátékot, addig a *Variációknál* egy sokkal hangsúlyosabb, robosztusabb emblémát hoz létre, ahol homogén, tömörebb színmezők uralják a kép terét. Ezek a természeti analízisre épülő munkák annak ellenére mutatnak párhuzamokat Nádler István emblematisztikusával, hogy egy – a hazai szcénán belül igen – eltérő közegben jutottak hasonló eredményekre⁹⁴.

A Pécsi Műhelyben születő neokonstruktivista munkák kapcsán konstataált stíluspluralizmus akkor válik hangsúlyosan érzékelhetővé, ha ide soroljuk Halász pop art és op art munkáit. Anélkül, hogy bővebben kitérnék a pop art magyarországi történetének ismertetésére, tisztán megfogalmazható, hogy Halász e munkái kevésbé illeszthetők abba a képi világba, mely a kortársak közül Konkoly Gyula, Jovánovics György, vagy éppen Lakner László, Tót Endre munkáit jellemzi. Halász stílusára ugyanis jellemző, hogy egymásba érnek különféle stiláris, műfaji határok; illetve nála ezek az áthallások más műfaji kereteket érintenek. Pop art tanulmányain egyszerre tetten érhetők a szerialitás, a testformák és alakzatok modulációi, valamint a modulokból történő képépítés variációs megoldásai (*Modulált és besorolt emberalakok a pop art sorozatból, 1968*⁹⁵). Ez a geometrizáló-szimbolikus változat a magyarországi pop artban igen jellegzetes, amelyre Hajdú István is felhívja a figyelmet Bak Imre *Marika* (1967) című munkája kapcsán⁹⁶. Halász Op art tanulmányai egyértelműen Vasarely hatásáról árulkodnak, ahol a modulokból történő építkezés, a képelemek különféle struktúrákba szervezése válik meghatározóvá. E sorozatának visszatérő képeleme a négyzet alapon megszerkesztett, sugár irányban kiterjedő egyszínű vonalrendszer, melyek összeépítéséből, az elemek permutációiból, a színek-színátmenetek ritmusaiból különféle fényhatásokat, hullámozó felületeket ért el (*Sugaras elemek I-II. 1968; Sorolt sugaras elemek, 1969-1970; Sugaras képterv I-II, V-VI., 1970; Zöld sugaras, 1969; Zöld fények,*

⁹⁴ A rokonítható párhuzamok éppen Nádler mestere, Hincz Gyula, vagy a budapesti konstruktivistákra nagy hatással bíró Korniss Dezső és áttételesen Martyn Ferenc között lennének láthatóak, de ez a gondolatársítás már igen messzire vezetne.

⁹⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 236–239.

⁹⁶ A művet lásd: Hajdú 2003, 21.

1969⁹⁷). Az „átmenetet”, az átjárhatóságot az op art és a geometrikus absztrakt közt Halász olyan térkonstrukciói is jól szemléltetik, mint az 1971-ben született *Kompozíciók hatszögben* (későbbi címmel: *Axonometria elemekkel*), illetve az 1972-es *Kocka* című sorozatai⁹⁸. Míg az előbbi egy bonyolult térszervezés végiggondolásának fázisairól ad számot, utóbbi a kocka sík felületeinek axonometrikus nézetei révén hozza létre az op art-ra oly jellemző vibráló látvány hatását.

Visszatérve a Köztársaság téri bemutatkozáshoz: ez a köztéri helyzet kedvezett a kísérletnek; a tárgyiasított, absztrahált modell, az emblémává alakított, természetből eredeztetett formák, s ténylegesen a művek is először jelennek meg a közvetlen, városi környezetben, jól összemérhető viszonyítási pontként szolgálva a *szándékolt* és a *valós* látvány között. Ez az esemény véleményem szerint más szempontból is jelentős: ekkortól tudatosul, ekkortól válik tudatos programmá ugyanis egyes műtárgyak, vizuális jelek, szignálok természeti-urbánus környezetbe helyezése a műhely tagjainál. S voltaképpen a geometrikus munkák során megfogalmazott stiláris kérdések, az egyes munkákkal és környezetükkel való szembesülés fordították figyelmüket a konceptuális munkák és a land art felé.

Érdemes ezzel kapcsolatban idézni Kismányoky Károly gondolatait 1971-ből:

„Az egyén cselekvése – TETT – hogyan jut el a társadalom különböző rétegeibe/ rétegeihez, „erősítő eszközök „/ módok, formák- /fotók- koncept / segítségével . Elősegíti / megkönnyíti, hogy a gondolat, BEHATOLJON – elterjedjen. Beépül a tudatba, ráépül a cselekvésre

– DE- lehetségesek gátló eszközök is (lefojtó tendenciák) melyek az egyéni cselekvést akadályozzák.

FOLYAMAT: erősítő eszközök egybekapcsolása!

Törvények megállapítása- csak a kifejezés alapjait segítik?-

⁹⁷ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 242–245, ill. 249-250.

⁹⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 94-95; Pinczehelyi 2011, 274-283.

A bonyolult mondanivalók (egységek, rendszerek) – egyszerű eszközökkel nem írhatók le- ezért egymásba épülő viszonyaikból próbálhatunk következtetéseket levonni!?

A művészetben mennyire igaz?” (Kismányoky 1971)

Kismányoky itt a Pécsi Műhely tagjainak a művészetről vallott felfogásáról is számot ad. Egy olyan aktivista-expanzionista attitűdről, mely egyfelől a hagyományos avantgárd cselekvésideált tartja szem előtt, azaz a művészet és a valóság/társadalom között meglévő határt igyekszik meghaladni, másfelől a neoavantgárd médiaorientált expanzióban találja meg ennek lehetőségét. Kismányoky 1971-ben a konceptuális művészetet és a fotót definiálja lehetséges eszközökként ebben az összefüggésben, mely a hetvenes évektől a Pécsi Műhely alkotóinak elsődleges terepévé, kifejezés módjává válik. E szövegek arról is árulkodnak, hogy az új kifejezésformákra nem valamiféle gag-szerű, spontán megtalált formanyelvként találtak rá, hanem egy olyan szisztematikus munka keretében kísérletezték ki, ahol egyrészt a megtervezett események, illetve a lezajlott akciók elemzése, az újragondolt történések egymásra épülése során érlelik ki saját nyelvezetüket.

A Pécsi Műhely land art munkái

Geometrikus formák táji és városi környezetben

Amennyire plasztikusnak tekinthetjük a különbségeket a bevezető példa alapján Halász Károly és Nam June Paik médiahasználatának interpretációi („gyertya-tévé” installációk) kapcsán, legalább oly mértékű eltérésekkel találkozhatunk a land art aktivitások közép-európai versus nyugati, amerikai összevetése során.

A Pécsi Műhely esetében sem beszélhetünk abban az értelemben vett land art-ról, ahogyan az a nyugat-európai, elsősorban az amerikai művészetben megjelent. Ezek a különbségek nem csupán a művek eltérő léptékéből, méreteiből, az amerikai alkotások esetenkénti grandiózusságából származtathatók; bár hozzá kell tenni, hogy egyes projektek és tervek kivitelezhetőségének éppen az eltérő társadalmi-politikai szituáció szabott határt. Az amerikai viszonyok közt megvalósítható projekt munkák – mint például Michael Heizer 1969-es *Kettős negatív* című műve⁹⁹, melynek kivitelezése során több mint kétszázezer tonna homokkővet mozgattak meg művészeti célra –, nehezen megvalósíthatónak tűnnek a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon. Ennek a korlátozottságnak köszönhetően a magyar, s a kelet-közép-európai land art projektmunkák jelentős része „csupán” a látványtervek és a koncepciók szintjén jelentkezett.

A monumentalitásra törekvés nem idegen a konstruktivista irányzatoktól: gondoljunk csak Vlagyimir Tatlin 1918-20 között készült *III. Internacionálé emlékműve* című tervezetére¹⁰⁰, az elképzelés szerinti négyszáz méteres gigászi

⁹⁹ A művet lásd: Heizer, Michael: *Double Negative*. 1969–70, Overton, Nevada.

¹⁰⁰ A művet lásd: Tatlin, Vlagyimir: *A III. Internacionálé emlékműve*. 1919. Acél, üveg modell. (7m). Tretyjakov Képtár, Moszkva.

magasságával, vagy éppen Nicholas Schöffer *Kibernetikus fénytorony* (1963)¹⁰¹ című párizsi tervezetere a maga háromszázhuszonhét méterével. Hasonló koncept munkának tekinthetjük a cseh üvegművész, Václav Cígler *Mirror to the city* című fotómontázsát 1965-ből¹⁰², ahol egy Manhattanról készült légi fotón egy gigantikus tükröt állít a negyed közepébe. S ilyen land art projekttervnek tekinthetjük Gulyás Gyula *Hegybevarrás* című fotóapplikációját, melyet 1971-ben Beke László *Elképzelés* című felhívására készített. A mű a villányi (nagyharsányi) kőbánya egy 15 méteres repedésének a bevarrását célozta, a sziklafal fotóján spárgával öltve össze a rést¹⁰³.

A fenti művek más szempontból sem mérhetőek azokhoz, amelyekkel akár a Pécsi Műhelynél, akár máshol, a közép-európai régióban ekkortájt találkozhatunk. A város kérdése a land art művek vonatkozásában nem félrevezető fogalomkör, az első land art törekvések sajátosan városi környezetben valósultak meg.

Suzaan Boettger a hatvanas évek land art művészetéről írt tanulmányában az amerikai land art megjelenését eredendően városi közegbe helyezi, melynek egyik első megnyilvánulását a pop art művész, Claes Oldenburg *Placid civic* című (1967) művéhez¹⁰⁴ köti. A munka New Yorkban, a Metropolitan Múzeum mögött egy városi, de mégiscsak természeti közegben, a Central Parkban volt látható. Ez egy kétszer egyméteres gödör volt – gyakorlatilag egy sírgödört ástak ki, a vietnámi háború áldozatainak emlékműveként. Egy évvel később Oldenburg ennek az akciónak a dokumentációját állította ki az Earth Works című kiállításon a new yorki Dwan Galériában¹⁰⁵ (Boettger 2002, 60).

¹⁰¹ A művet lásd: Schöffer, Nicholas: *Kibernetikus fénytorony*. 1963. Terv. La Défense, Párizs.

¹⁰² A művet lásd: Cígler, Václav: *Mirror to te city*. 1965. Fotómontázs.

¹⁰³ A művet lásd: Gulyás Gyula: *Hegybevarrás*, 1971. Fotóapplikáció. Beke 2008, 55-57.

¹⁰⁴ A művet lásd: Claes Oldenburg: *Placid Civic Monument*. Performance a Metropolitan Museum mögött, New York, 1967. október 1.

¹⁰⁵ *Eart Works*. Dwan Gallery, New York, 1968. Kurátor: Virginia Dawn. Kiállítók: Carl Andre, Hubert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, SolLeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Robert Smithson.

A városi környezettel azért is szükséges foglalkozni, mivel a Pécsi Műhelynél is számos olyan munkával találkozunk, melyek „városi land art”-ként értelmezhetők. A nyugat-európai színtéren megjelenő törekvések ugyanis a városra¹⁰⁶ nem pusztán mint sajátos tájformációra, hanem mint a társadalom szerveződésének terepére tekintenek, amelyben az újraszervezés a látványon keresztül valósítható meg. Olyan látványkonstrukciókról beszélhetünk, melyek sokkal inkább sorolhatóak azokhoz a – városi térrel, a város szerveződésével foglalkozó – szellemi irányzatokhoz, melyek például Kevin Lynch, Guy Debord, Simon Sadler nevéhez köthetők¹⁰⁷, s történetesen kevésbé Moholy-Nagy László, vagy a mi szempontunkból hangsúlyosabb Lantos Ferenc vizuális nyelvi programjához.

Guy Debord a hatvanas években állítja társadalomkritikájának középpontjába a látvány (spektákulum) fogalmát. Debord a látványt az emberek közti társadalmi viszonyként fogja fel, melyet természetszerűen képek közvetítenek. Debord nagymértékben a *Frankfurti Iskola* kultúrakritikájából indul ki, mikor arra hívja fel a figyelmet, ahogyan a társadalom különféle hatalmi intézményrendszerei, apparátusai egyes látványkonstrukciókon keresztül gyakorolnak uralmat a társadalom különböző csoportjai és az individuum felett. Ez az uralom – hasonlóképpen a kultúriparhoz – a passzivitásban ragadható meg. Az állam intézményei, illetve a kapitalista nagytőke együttesen teremtik

¹⁰⁶ E városi közegben megvalósult munkák kapcsán a public art fogalom használatát történeti okokból félrevezetőnek érzem, így disszertációmban Aknai Tamás „városi land art” terminusát használom (Aknai 1995, 25). A public art fogalom definíciójáról – mások mellett – Zólyom Franciska *Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig* című tanulmánya ad kitűnő áttekintést (Zólyom 2010).

¹⁰⁷ Lynch – többek közt – azt vizsgálja, hogy milyen térszervező elemek mentén válik „olvashatóvá”, értelmezhetővé a város a társadalom különböző csoportjai számára. Milyen elemek, modulok alkotják ennek a „szövegnek” a főbb egységeit. Lynch egyfajta tükörképként fogta fel ezeket, miközben a város – elsősorban az amerikai nagyváros – fogalmi feltételeit igyekszik vizuális alapon meghatározni: utak (paths), határok (edges), negyedek/körzetek (districts), csomópontok (nods) és iránypontok (landmarks) alkotják a város imaginatív repertoárjának hangsúlyos elemeit. Lynch sajátos mapping-vizsgálatait, melyeket Los Angelesben és Bostonban végzett, a mentális térképezés irányába nyitottak meg utakat, többek között a behaviorizmus területén, és – egyebek mellett – olyan kérdésekre adnak választ, hogy milyen mentális tér-képek, tér- és szimbólumhasználatok vannak jelen a térhasználók vizuális tudatában (Lynch 1960). Guy Debord és a *Sztuacionista Internacionálé* recepciójához lásd Merrifield 2005.

meg a fogyasztók, fogyasztói csoportok számára a relatív jólét illúzióját (Debord 2006, 9–19). A közvetlen élmények helyett a reprezentáció lesz a tapasztalat elsődleges forrásává, és a valóság megtapasztalásának terepévé a látvány válik¹⁰⁸. Azonban a Pécsi Műhelyes land art munkák (és ez valójában a kelet-közép európai trendekre is érvényes megállapítás) kevésbé számítanak a fenti értelemben látványközpontúnak, szemben például James Turrell, Michael Heizer, Walter De Maria, vagy éppen Robert Smithson és Christo műveivel. Ezek ugyanis elsősorban grandiózus méreteik és a természetbe történő radikális beavatkozásuk révén érik el elsődleges hatásukat. S bár a Pécsi Műhely esetében is találkozunk nagyléptékű művekkel – mint például a pécsi kőbánya és a pécsviradi homokbánya redőin leeresztett több tízméteres papírsávok (*Közelítés, Homokbánya*, 1970¹⁰⁹) –, ezek „csupán” időszakos, a tájban maradandó változást nem előidéző beavatkozások. A magyar land art művek közül – helyi vonatkozása okán is – két alkotást említenék. Mindkettő Gulyás Gyula *Hegybevarrásához* hasonlatosan Villányhoz, illetve Nagyharsányhoz köthető¹¹⁰. Az egyik Keserü Ilona *Tapasztott formák. Hullámok* (1971–73) című, talajba épülő térplasztikája, mely a festészetére akkortájt jellemző, gyakori hullámmotívumot ülteti át három különböző kő-kavics anyagból a kőbánya területén. A másik mű Pauer Gyula fotó-reliefje, mely szintén a nagyharsányi kőbánya területén született meg 1971-ben. E mű során a sziklafal egy részét „írja át”

¹⁰⁸ A szituacionista urbanizmus felfogás – többek között Robert Vaneigem és Simon Sadler – messze túllép a hatvanas években megjelenő amerikai, Kevin Lynch-féle, a teret elemekből felépítő, objektumalapú, térszervező városkép értelmezésen. Ez a városfelfogás az együttműködések és a független csoportok, közösségek hálózatának fontosságát, az így létrejövő „kulturális terek” szerepét hangsúlyozza. E hálózatok feltérképezése válik munkáikban elsődlegessé, a különféle kulturális csoportok térképét a kollektív emlékezet, a tér és a mozgóképek világában vizsgálják; szemben a hagyományos avantgárd kép- és szövegalapú reflexiókkal. A szituacionisták a maguk komplexitás iránti igényével ebben is túllépnek az avantgárd hagyományán, amennyiben az ötvenes-hatvanas években az ellenállás új területeit fedezik fel sajátos városolvasataikban (Lynch 1960; Sadler 1998; Doboviczki 2010).

¹⁰⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 299-300

¹¹⁰ A Siklósi Alkotótelepet, s ennek keretében a Villányi szimpóziumot hivatalosan 1968-ban alapították (bár már az előző évben is dolgoztak ott művészek). Életre keltése mások mellett Bocz Gyula, Bencsik István és Rétfalvi Sándor nevéhez köthető -, helye valójában a nagyharsányi kőbányában volt. Ficzek rövid ideig (1971–72-ben) a Siklósi Alkotótelep előadójaként, majd vezetőjeként dolgozott itt.

alumíniumlemezre, s e részletet helyezi az eredeti mellé. Pauer e műve a *trompe-l'oeil* problémakört idézi, melyet pszeudo-jelenségként koncipiál¹¹¹.

Az első, természetben zajló kísérletekkel egy időben jönnek létre a Pécsi Műhely városi land art munkái. Az első élmények az 1970-es Pécsi Ipari Vásár eseményéhez kötődtek, amikor nagyméretű zománc, illetve farost munkák kerültek kiállításra a pécsi Köztársaság téren. Ez év őszén a pécsi Havi-hegyen Kismányoky és Szijártó a Tettye egyik lépcsősorán, valamint az ottani malom mögötti házfalakon, kerítéseken helyezett el különféle, papírból készített geometrikus alapelemeket, vonalakat és ezekből összeálló különféle formákat (párhuzamos stráfokat, matematikai műveletekre utaló jelkombinációkat, jelfaktumokat). Ugyanazokat a fekete kartonokat és az ezekre applikált papírszalagokat használták, mint néhány héttel ezelőtt a Tv-torony mögötti irtáson megvalósított land art akció során (v.ö.: „*Erdő.*” *Rendezett-rendezetlen jelek; rendezetlenné váló jelek*”, 1970¹¹²). Azt vizsgálták, hogy ezek az alapelemek miképpen igazodnak a környezetükhöz; a város intenzívebb tereiben milyen új tartalmakat, s milyen új viszonyokat hoznak létre – s nem utolsósorban, hogyan változtatják meg egy leromlott utcakép tartalmi minőségét – a beavatkozások révén (*Lépcsők + "Alapelemek"; Alapelemek,-„romlott”-környezetben, 1970*¹¹³).

A beavatkozás mint aktivista attitűd a Pécsi Műhely tagjainak műleírásai, akciótervezetei során is megfogalmazódik – miként azt az előző fejezet befejező bekezdéseiben már láthattuk. A tagok, s elsősorban Kismányoky következetesen törekedett arra, hogy az egyes részleteket megtervezve tudatosan építse bele a műbe a véletlen szerepét, ugyanakkor ellenőrzése alatt tartsa az eseményeket. A

¹¹¹ A művet lásd: Keserü Ilona: *Tapasztott formák. Hullámok.* 1971-73. Vegyes technika, Nagyharsányi Szoborpark;

Pauer Gyula: *Villányi Pszeudo-relief.* 1971. Szőke-Beke 2005, 54.

Pauer e munkájához konceptuális vonatkozásban leginkább Haris Lászlónak azok az 1973-as *Lépcsőház akciói* rokoníthatók, amikor egy-egy falrész lehullott vakolatának faktúráját, illetve egy lépcső képét igyekszik a fotó eszközeivel helyettesíteni, kiegészíteni. A művet lásd: Szilágyi 2007, 102-103

¹¹² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 298

¹¹³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 301–302.

városi környezet szisztematikus vizsgálatára a továbbiakban nem fektetett hangsúlyt, ez az irány néhány ekkor született munkát leszámítva töredékes maradt, csupán egyes későbbi munkáiban köszön vissza. Ilyennek lehet tekinteni például az 1974-75-re datálható *El(le)fedés, Függőleges, vízszintes kitakarások* című fotómunkáit¹¹⁴, ahol a városi szövetben hoz létre új viszonyokat azáltal, hogy különböző objektumokat egy-egy fekete vászon segítségével eltakar, megszüntet. Így válik a hiány képkeltő elemmé, ahogyan saját magunk egészítjük ki a kép eredeti lehetséges olvasatát, s helyezzük vissza fogalmilag a helyére a zászlót, a közlekedési táblát. 1974-es *Behelyettesítés* című két fotója¹¹⁵ ezzel ellentétes szempontból jeleníti meg a kitakarás-kiemelés problémáját, ahol egy sablonból kivágott matematikai műveletsort emel magasba a művész segítője (felesége) az akkor épülő 6-os út uránvárosi szakaszán. Gyakorlatilag mindkét fotó ugyanazt a helyzetet rögzíti, tartalmilag vannak kisebb eltérések. A fotó sajátosan takarja ki az épülő lakótelep házait, miközben a sablon kivágásain keresztül egyúttal láthatóvá is válnak a képrészletek; egyfajta kép-a-képben szituációt hoz létre két négyzet alakú síkidom összeadásával. A kép egyúttal kor és topográfiai vonatkozásban is fontos pillanatban készült: a város életében a következő évtizedekben meghatározóvá váló, Pécs kettészelő főközlekedési út építését rögzíti. Kismányoky e fotóakciója fotóantropológiai szempontból is részlet gazdag.

Ilyen antropológiai városolvasatnak tekinthetjük a sablont tartó szereplő, Kismányoky feleségének ruházatát, a tweed-kockás kabátot, a mici-sapkát, mely a város öltözködési szokásairól, a hetvenes évek „divatjáról” árulkodik. Hasonló design olvasatként jelenik meg a város építészeti-urbanisztikai lenyomata; a fekete-fehér felvételen a panel házak szürkése, a kép bal oldalán meredező tízemeletesek sora, átellenben a négyemeletes tömbök határolják a 6-os út távolodó egyenesét perspektivikus rövidülésben. Maga az útépítés az alapozás fázisában tart, homogén föld-, illetve törmelék alap fedi még a talajt. A két

¹¹⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 180.

¹¹⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 170.

képen több apró részlet is magára vonja a tekintetet. Ezek javarészt a felvételek spontaneitásából adódnak: az egyik fotóba egy fa ága hajlik bele¹¹⁶ – a lomb nélküli faágból, illetve a ruhából télvégi időszakra lehet következtetni. A faág alatt, bár attól jóval hátrébb, az úttól beljebb egy gépjármű parkol, egy akkor még minden bizonnyal nem létező – a képről amúgy is lemaradó területen ma elhelyezkedő – abc áruház parkolójában. A korabeli képek egyébként hasonlóan gyér gépjárműforgalomról tanúskodnak, ami a Kádár-kor autómodellekhez, s alapvetően az autós társadalomhoz, a mobilitáshoz fűződő viszonyáról is árulkodik. A gépjármű-közlekedés alól kivont területen jó néhány gyalogost is lehet látni, akik birtokba vették ezt a területet: egy kisgyerek szalad az „úton”, mások az építési terület szélén sétálnak-botladoznak, keresnek és taposnak ki járható útvonalat maguknak. A panelházak tetején antennákat látunk, melyek a kor kommunikációs technológiájáról, a televíziózás technikai környezetéről árulkodik. Ha egy kicsit mélyebbre tekintünk a panelházak belsejébe, egy egészen mély társadalomtörténeti olvasat is kibontható. Pécs ebben az időszakban éli át a szocialista városfejlesztés második hullámát; a „késleltetett városfejlesztés” konfliktusairól Konrád György és Szelényi Iván szociológiai felmérésen alapuló tanulmánya ad számot a hetvenes évekből. Olyan társadalmi konfliktusok rejtőznek Kismányoky felvételeinek hátterében, amelyek a városfejlesztés problémáira is reflektálnak; lakásépítés, kommunális beruházások, a betelepülő, új városlakók megjelenése, átalakuló városszerkezet, – s kicsit szubjektívebben – a „bennszülött” spontán reakciója a fejlesztésekre (Konrád-Szelényi 1971). Kismányoky matematikai utalásai, addíciója rendkívül találó erre a helyzetre, ahogyan megpróbál reflektálni erre az új helyzetre.

Hasonló városi témájú műnek tekinthető Pinczehelyi fotó-kollázs formájában megvalósult elképzelése, amely mint „látványterv” a pécsi Székesegyház elé nagyléptékű geometrikus térplasztikát vizionál. Ez a munkája sajátos város-olvasatnak tekinthető, mely egyben kritikája is a korabeli emlékmű-állítási

¹¹⁶ A spontán fotó vs. művészi fotó szituatív behatárolásáról lásd Horányi Attila *Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia* című írását (Horányi A. 2000).

gyakorlatnak. Pinczehelyi tervén a pécsi Séta téren Kiss György *Szepessy Ignác* szobra¹¹⁷ mellé, a Székesegyház előtti tér kövezetére egy – léptékében azzal arányos – geometrikus objektum kerül. Maga a műtárgy egy viszonylag egyszerű, háromszor hármass laplelemből összerakott kockaformátum, amelyben a kockák sarkaiból hiányoznak elemek. Az egyes lapokra – a fekete színű központi kivételével – fehér alapon fekete háromszög motívumok kerültek, s a végső látvány egy fekete középpontú négyzetes kereszt és egy élére állított négyzet kombinációját eredményezi. Ez a terv megelőlegezi az olyan köztéri szoborállításokat, mint amilyen Kígyós Sándor néhány évvel később, alig pár méterre elhelyezett *Balet*t című (1978) nonfiguratív alumínium plasztikája¹¹⁸. Kígyós e munkája egy olyan esemény – a Pécsi Nyári Színház programjaihoz kapcsolódó „*Fiatal pécsi képzőművészek szabadtéri bemutatója*”¹¹⁹ – alkalmával került jelenlegi helyére, amelyen a Pécsi Műhely tagjai is részt vettek. Pinczehelyi nem meglepő módon nyúl vissza ehhez a tervezetéhez, s a geometriai formát vaskeret-váz konstrukcióban készíti el, s állítja fel a téren, nem sokkal arrébb, mint ahogyan az a fotó-kollázson látható¹²⁰.

A város, a városi környezet mint helyszín és mint téma számos fotón megjelenik – pl. Pinczehelyinél mások mellett a *Kopernikus emlékére I.* (1973), *Lépcső* (1973), *Autóbusz* (1974) *Sétatér fák I.* (1973-1974), vagy *Tulipán* (1974) című munkáin¹²¹. E fotósorozatok a város sajátos olvasatát nyújtják: egyfelől a annak bizonyos részeit, részleteit időbeli változások mentén dokumentálják. Ezek a néhány képkockából álló stripek olykor olyan banális részletekre fókuszálnak, mint egy buszmegálló történései. Másfelől a felvételsorozat olyan

¹¹⁷ A művet lásd: Kiss György: *Szepessy Ignác szobra*, 1893. Bronz gránit talapzaton. Pécs, Sétatér.

¹¹⁸ A művet lásd: Kígyós Sándor: *Balet*t. 1978. Hegesztett alumínium. Pécs, Sétatér.

¹¹⁹ Az eseményen tizenkét alkotó – textilesek, szobrászok, festők, keramikusok – vettek részt; Kígyós munkája, mely két hullámzó szalagformát ábrázol feketére festett, hegesztett alumíniumból készült. Anyaga kivitelezéséből eredően „kilógott” a művek sorából: a többimű ugyanis nem tartós anyagból készült, melyeket ideiglenes műnek szántak alkotóik. Az akkori kedvező helyzetnek köszönhető, hogy az ideiglenesnek szánt mű a helyén maradhatott.

¹²⁰ *Pinczehelyi Sándor: Cím nélkül*, 1978. Pécsi Nyári Színház, Plasztikai bemutató (Sétatér). A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 17.

¹²¹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 196–201.

folyamatokat rögzít, mint a gyülekező emberek, a várakozás pillanatai s az eközben alakuló csoportosulás, a busz megérkezése, a le- és felszállás, a távozó utazóközönség mozgása és a busz elindulásával párhuzamosan kiürülő megálló képe.

Kismányoky munkájához hasonlóan ez a mű is egy antropológus számára a dokumentumok kiaknázhatatlan tárházát jelenti. A fotókon megjelenő utazóközönség proxemikai leírásán, az utcai viseletek és viselkedésmódok elemzésén túl a város egy pontjának mikrotörténeti értékű fixálása az, ami e munka értékét tovább emeli. Az időbeli folyamatok megfigyelése, a változó környezeti feltételek hatására alakuló látvány rögzítése válik Pinczehelyi e fotómunkáinak alapjává. Ez a fajta szemlélődés figyelhető meg azokon a munkákon, melyeken a Sétatéren, azonos pozícióból készített fotósorozat képein a fák lombozatának növekedését követhetjük nyomon (*Sétatér, fák*, 1973–1974). Ez az időbeliség jelentkezik azokon a fotósorozatokon is, ahol egy rövidebb, fél napos időszakban a fény-árnyék változását figyelhetjük meg egy lépcsősoron, melyre a környező fák vetnek árnyékot, miközben a fotós is elmozdul. Egy másik munkáján egy épület homlokzatának változása jelenik meg, ahogyan arra a környező épületek sziluettjének árnyéka vetül (*Kopernikusz emlékére I.* 1973¹²²). Ez utóbbi négy fotót Pinczehelyi négy fázisban, reggel fél kilenctől óránként készítette el, s a budapesti Lengyel Kultúra (Kulturális Intézet) által rendezett *Kopernikusz emlékkiállítás* felhívására született.

Ezek a sorozatok ugyanakkor merőben más habitusról árulkodnak, mint a fent hivatkozott Kismányoky-fotográfiák. Pinczehelyi e munkáin keresztül ugyanis sokkal inkább felfedezi a város különböző jelenségeit, nem pedig annak koncepcionális átírására törekszik. Pinczehelyire a *flâneur* attitűdje a jellemző, a visszafogott szemlélődő pozíciója.

¹²² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 199.

Kopernikusz emlékkiállítás magyar képzőművészek műveiből. A Lengyel Kultúra szervezésében – Budapest, 1973. április 5–25. 1973. Kiállítási brossura. 859 FNYV, Fk: Tallián Ferenc.

Hasonló, városi fotóakciókkal találkozhatunk Halásznál is, melyeket 1973-ban a paksi Lenin úton készített (*Fotó akció, Lenin út 30.*)¹²³. A művész itt valóságos vizuális antropológusi terepmunkát végez, ahogyan – saját bevallása szerint Akira Kurosawa *Dodes'ka-den* című (1970) filmjétől¹²⁴ inspirálva – az utca kapuit és a házszámokat örökítette meg. Feltételezte, hogy a kapuk valamiképpen tükrözik a házakban élők életfilozófiáját. Halász e fotósorozata szinte mérhetetlen gazdagsággal jeleníti meg a paksi kisváros egy konkrét időbeni-térbeli szeletét. A rendszerváltozás után Deák Ferenc névre keresztelt utca és a Lenin út közötti távolságot jelenítik meg ma Halász e fotói, ahogyan ezt az egyes képsorozaton a letűnt kor emblémái is – az egyik épület bejárata felett elhelyezett vörös csillag, vagy a Járási Ellenőrzési Bizottság Kádár-címere – jelzik. A kisvárosi lét olyan finom, a házfalra elhelyezett tábla megfogalmazásában is visszaköszön, mint a városban magánpraxist folytató *Med.Univ. Dr. Pongráczné Dr. Herein Edith belgyógyász szakorvos volt budapesti belklinikai orvos* felirata. Az ábrázolt épületrészletek, a Duna part, a feltűnő lakosok – félmeztelen férfiak, egy házimunkát végző idős hölgy, egy vakaródzó kutya – Halásznak a régi, az atomerőmű előtti Paks iránti nosztalgiájáról, kisvárosi lokálpatriotizmusáról árulkodnak.

A városi beavatkozás fenti formáira – nem meglepő módon – egyes horvát művészeti megnyilvánulások között találunk példát. Aknai Tamás tesz említést a zágrábi *Mogućnosti za 1971(Lehetőségek 1971)* című kiállításról, mely a címben jelzett év júliusában az ottani Kortárs Művészeti Galériában került megrendezésre (Aknai 1995, 25)¹²⁵. S bár Aknai nem tér ki részleteiben a kiállításra, illetve a kiállított munkákra, az ott látható művek közül jó néhány valóban párhuzamba állítható a Pécsi Műhely fent ismertetett alkotásaival. Mint

¹²³ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 128-129.

¹²⁴ A művet lásd: *Dodes'ka-den*. 1970. Rendezte: Akira Kurosawa. Toho Company, Yonki-no-Kai Productions, Japan (244').

¹²⁵ *Mogućnosti za 1971*. Kortárs Művészeti Galéria, Zágráb (Galerija Suvremene Umjetnosti), 1971. június 9-20.

kiállítók: Boris Bućan; Slobodan Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Davor Tomićić, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela és Davor Matičević.

azt a szintén kiállító Davor Matičević a kiállítási katalógus előszavában megfogalmazza, a művészeket azok a problémák foglalkoztatják, hogy milyen új típusú tér-szerveződések, formációkat tudnak kialakítani a nyilvános tér intervenciói során. Olyan új szituációkat hoznak létre, melyek mentesek a stíluskonvenciók hagyományos fogalmaitól. Davor Tomičić például egy pusztuló épülethomlokzat ornamentikájában hoz létre új, rendezett térstruktúrát azáltal, hogy két szint ablakait pvc fóliákkal fűzi össze. A vásznak a felső szint ablakának rolettáján megtörik a fal síkját, amelynek köszönhetően a geometrikus formák sajátos ritmust hoznak létre.

Ugyancsak geometrikus, téglalap alakú formákat, a napsütés hatására szinte vakítóan csillanó fémlemezeket, a tetőről lefelé futó, attól élesen elkülönülő fémcsíkokat illeszt a városi térbe – az épületek egyes részleteire: háztetőre, ablakok fölé – Slobodan Braco Dimitrijević is. Dimitrijević azt szeretné elérni, hogy a látvány ragadja meg a járókelők figyelmét, s ezekkel az új összetevőkkel variálja a homlokzatok megszokott látványát.

Ugyanakkor megjelennek olyan, a környezet problémáira reflektáló munkák is, mint Gorki Žuvela installációja. Žuvela egy vasútvonal városi szakaszán, egy kisebb hídon a pálya fölé körülbelül húsz méter hosszúságú, méteres átmérőjű színes műanyag csövet függeszt fel. Ezzel az installációval Zágráb két kerülete, Donji és Gornji grad közt húzódó, funkciótlanra vasúti szakaszra hívja fel a figyelmet, s a probléma megoldására ösztönöz. A horvát művészek munkái jól szemléltetik azokat a tendenciákat, melyek a társadalmi-kulturális problémákra érzékeny megfogalmazásokban jelennek meg, s a művészet társadalmi szerepét, szerepvállalását fogalmazzák újra (Matičević 1971).

E munkákhoz legközelebb talán Pinczehelyi Sándor *Összekötés I-II.* című 1972-es munkái¹²⁶ állnak, melyeket Szijártó Kálmán közreműködésével készített. A fotókon a Zsolnay Múzeum ablakaiból kilógatott papírsávok fázisai, illetve papírsávval összekötött ablakok láthatóak, ahol a fentiekkel rokonítható

¹²⁶ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 192.

értelmezésekre juthatunk; ugyanakkor a lelógó papírsáv hullámozása kísértetiesen idézi fel a pécsváradi homokbányában készült *Zuhanó tekercs, futás-domb* című 1971-es művet¹²⁷.

„Megérinteni a tájat”. A Pécsi Műhely land art munkáinak ökológiai recepciója

A nyugati/amerikai vs. közép-európai/pécsi land art törekvések közti másik lényeges különbséget akkor érthetjük meg, ha megpróbáljuk a munkák referencia tartományát a jelelméleti kérdéseken túl társadalmi, morálfilozófiai irányban is megvizsgálni. A természetbe történő beavatkozás egy olyan, a descartes-i antropocentrikus világfelfogásban gyökerező modernista szemlélet, mely az embernek a természet feletti uralmában testesül meg. A gigantikus jellegű beavatkozások – például Michael Heizer *Kettős negatív* című műve – mint művészivé formált tájsebek, táj-metamorfózisok első megközelítésben sokkal inkább tekinthetők a modernista uralmi helyzet definitív megfogalmazásainak, semmint e modernista felfogás kritikájának. Ám ez a radikalizmus legalább annyira értelmezhető egyfajta felkiáltójelszerű gesztusként, mely az ökológiai szenzibilitás korai, kevésbé szofisztikált artikulációjának tekinthetünk. Az ökológiai gondolkodásmód – nem csak a társadalomtudományokban – már egyértelműen posztmodern tendenciának tekinthető. Sőt, olyan modernitáskritikát jelent, melyet a hagyománnyal való szakítás helyett a reflexivitás, a kizárólagos igazságérvény helyett a szituatív igazságok jellemeznek. A társadalmi utópiák kiüresedése, a nagy elbeszélések univerzalitás-érvényének elvesztése¹²⁸ következtében éledeznek s jelennek meg azok a társadalmi mozgalmak, melyek közt az ökológia a hatvanas évek új

¹²⁷ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 308.

¹²⁸ A modern-posztmodern vitáról lásd többek között: Bujalos 1993.

társadalmi mozgalmainak egyik meghatározó szellemi irányzatának tekinthető. Az ebben a szellemi környezetben létrejövő normatív ideológiai, etikai rendszer sajátos cselekvés-, és társadalomeszményt fogalmaz meg. Az ökológia mint filozófiai irányzat alapvetően az ember/társadalom, s a kultúra/civilizáció vs. természet kapcsolatában fogalmaz meg új viszonyokat (Ferry 1994, Schumacher 1991; Lovelock 2010). Ezek a filozófiai áramlatok azonban Magyarországra, s a poszt-szovjet térségbe meglehetősen késéssel, csak a nyolcvanas években érnek el, ekkora válik fogalmilag-metodológiaiilag is megfoghatóvá, reflektálttá az ökológiai gondolkodás, mint szellemi irányzat (Szabó 1989).

A Pécsi Műhely a fentiek vonatkozásában sokkal közelebb áll ahhoz az ökológiai szemléletmódhoz, amely a beavatkozás helyett a szemlélődésben, s nem „pusztán” a természet tiszteletében fogalmazható meg – szemben a beavatkozás radikalizmusával operáló, tájsebeket okozó land art projektekkel.

Ez egyúttal a megismerésben is alapvetően más attitűdöt jelent, hiszen a megismerés a modernitásban a valóság megértésének módjából a természet feletti uralom eszközévé vált. Ez az új szemléletmód egyben a jelenségek analitikus visszavezetése mellett/helyett az egységben látást és egyfajta holisztikus megközelítést jelent. Az értelmi megismerést egészíti ki az esztétikai, meditatív, illetve a vallási megismerés „újráfelfedezése”. Ez utóbbira csak néhány ritka példát láthatunk a Pécsi Műhely land art munkái közt (egyik Ficzek *A kereszt* című műve¹²⁹), ám ezek épp a sajátos, diszkrét szubjektivitásuk révén emelkednek ki a többi land art és foto-performansz munkák közül. Ficzek e fotómunkáján egy erdei kirándulás élményét örökíti meg, amikor pillanatnyi elhatározásból egy útszéli korpusz keresztjének az árnyékára fekszik rá az alkalmi modell krisztusi pózban. Ficzek itt önvallomásszerűen egyszerre jeleníti meg a természettel való egyesülés és az áldozatvállalás frivol gondolatát, melynek rezonanciáját csak erősíti a képen szereplő figura beatnik-hippi kinézete. E mű bizonyos értelemben kissé kilóg Ficzek más munkáinak sorából;

¹²⁹ A művet lásd: Aknai 1995, 56.

ahogyan Aknai Tamás is megjegyzi, semmiféle egyéb formában nem találkozhattunk teológiai megfontolású művekkel a műhelyeseknél (Aknai 1995, 56).

A természettel való harmóniára törekvés más formában is megjelenik. A műhelyesek számára az egyes land art munkák során meghatározó szempont volt a beavatkozás „szelídsége”, a természeti környezet nagyfokú tisztelete. Arra figyeltek, hogy éppen csak „megérintsék” a tájat¹³⁰. A természeti beavatkozások radikális programjától eltérően csupán olyan változtatásokat hoztak létre, amelyek nem jártak visszafordíthatatlan természetkárosítással, s még csak roncsolással sem. Az *Elkülönítés* (1971) című munka¹³¹ számára is egy már elszáradt és kidőlt fát választottak és festettek be fehérre. A munkák során használt anyagok esetében is leginkább az olcsóbb, számukra elérhető papírt használták. Ezeket a papírcsíkokat futtatták le a pécsi homokbánya lépcsőzetes teraszain, az említett fehérre festett fát vörös kartongyűrűkkel öltöztették fel, s a tettyei sziklákról is papírkockát dobtak le. S szintén papírtekercset gurítottak le a Kantavár mögötti irtáson, és papírgöngyölegből húzott szalagokat reptettek futás közben (ifj. Ficzek 2008, 38).

A közép-európai, pécsi land art törekvések következő sajátossága a nyugati, amerikaiaktól eltérő művészettörténeti előzményekben kereshető. Míg az amerikai land art tendenciák előzményeiként a minimal artot és a pop artot szokás megnevezni, addig a Pécsi Műhely esetében – és általában a közép-európai társfolyamatoknál – a geometrikus-neokonstruktivista tendenciáknak lényegesen nagyobb szerep jutott. A minimal art formai-konceptuális értelemben, a pop art fogyasztói társadalommal kapcsolatos kritikájának, jelhasználatának, és szimbolizmusának vonatkozásában sorolható ide. Esetenként az absztrakt

¹³⁰ Kismányoky-Szijártó: *Metszéspontban. A megérintett természet – a természet érintése*. Kézirat, 1971-73.

¹³¹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 310–311.

expresszionizmust is megemlíthetjük az előzmények között, de ez inkább az alkotók életpályájából adódik, mint például Robert Smithson esetében is (Flam 1996). Természetesen nem csak gigantikus méretű munkákról beszélhetünk a korai land art kapcsán; a természetes anyagok felhasználása, a természetben található anyagok átrendezése, a véletlenszerűen megtalálható anyagok – kövek, fadarabok –, vagy éppen a tájban különféle rajzolatokat létrehozó, valamiféle struktúrát kialakító beavatkozás számos korai munka szervezőelvét jelenti. Ilyennek tekinthetjük mások mellett Dennis Oppenheim a kanadai-egyesült államok határvonalán hóba rajzolt-taposott szabályos kör-íveit (*Évgyűrűk*, 1968¹³²) – melyeket a határt jelentő folyó szel ketté. De ugyanígy itt említhetjük Richard Long néhány évvel később, 1972-ben született *Kör Izlandon* című munkáját¹³³, melyben valamely izlandi fennsíkon az ott szétszóródott kövekből egy több méter átmérőjű szabályos kört formázott. Walter De Maria *Lightning Field* című (1977) munkájában¹³⁴ paradigmatikusan fogalmazza újra a mű és a környezetének viszonyát, miszerint a táj nem a mű színtere, hanem annak integráns része. Azaz a beavatkozás (a land art mű) nem egy különálló entitás létrehozására vonatkozik, hanem a környezetet figyelembe vevő, a tájra reflektáló, a természet folyamatait elismerő intervenció (de Maria 1995, 214).

Ami e két, földrajzi-kulturális értelemben távoli irányzatot összeköti, az a táj, valamint a városi környezet művészeti értelemben vett mediatizálása; a művészi eszköztár expanzionista jellege, ahogyan a művész a természetet – a természet egyes objektumait, anyagait, formáit – kifejezéstárának eszközeként használja. Ennek jellegzetes példája Walter De Maria egy másik, *Müncheni földtér* című (1968) munkája¹³⁵, melynek során a müncheni Heiner Friedrich Galéria három belső terében közel ötven köbméter tözeget terített szét fél méteres vastagságban. A természetből vett anyagok használatára számos közép-európai

¹³² A művet lásd: Boettger 2002, 163.

¹³³ A művet lásd: Walther 2004, 548.

¹³⁴ A művet lásd: Walter De Maria: *The Lightning Field*, 1977. Installáció, Nyugat Új Mexikó. Fotó: John Cliett. Copyright Dia Art Foundation.

¹³⁵ A művet lásd: Boettger 2002, 146.

példát is találunk; az 1994-ben, Budapesten az Ernst Múzeumban megrendezett *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában* című kiállítás¹³⁶ igyekezett áttekintést nyújtani az ilyen jellegű munkákból. A kiállított művek jelentős része a természeti anyagokat közvetlenül alkalmazza az alkotásban, ahol a természet elsősorban nem ábrázolási témát, hanem egyfajta attitűdöt jelent, s ahol a természethez való viszonyulás és a természethasználat különböző módjai rögzülnek. S bár az itt kiállított munkák főként a nyolcvanas-kilencvenes években készültek, a korábbi évtizedekből származó művekkel együtt jól szemléltetik ezt a – természet használatára vonatkozó – tendenciát.

A cseh Zorka Ságlová *Hódolat Gustav Obermannnak* című 1970-es tűzgyújtós land art akciójában¹³⁷ például spirál formában gyújtottak tüzeket egy havas területen. Ságlová egy másik, *Lefektetett vásznak* című 1970-es munkájában¹³⁸ a tizenötödik századi huszita harcok csataterén, hétszáz négyzetméternyi területen fektetett le vásznakat. A geometrikus formák játéka a homogén mezőn a művész korábbi festői-képezői gyakorlatából ered. Az absztrakt geometria, a neokonstruktivizmus felől érkező művész e munkájában több szinten nyúl vissza a történelemhez. A hagyomány szerint ugyanis a *Sudoměři csata*¹³⁹ győzelme a huszita nők hősiességének volt köszönhető; Ságlová e munkája már érezhetően posztmodern kategóriákkal írható körül, ahol egyszerre jelenik meg a múlt reflexivitása, a hagyományok megidézése, az élet és a haza, valamint a női szerep, mint az identitásképző fogalmak művészeti témává emelése. Ez a munka már nem a modernitás hagyományhoz való radikális viszonyával írható le, hanem a posztmodernnek egy történetileg is reflexív szemléletét mutatja.

¹³⁶ *Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában*. Ernst Múzeum, Budapest, 1994. Kurátor Jerger Krisztina és Sturcz János (Bálványos-Bárd, 1994).

¹³⁷ A művet lásd: Bálványos-Bárd 1994, 49.

¹³⁸ A művet lásd: Zorka Ságlová: *Laying napkins*. 1970. Happening és installáció Sudoměř mellett.

¹³⁹ Az 1420. március 25-én zajlott *Sudoměři csata* a Břeněk Švihovský és Jan Žižka vezette huszita sereg győzelmével végződött Zsigmond keresztesei fölött.

De ugyanígy hivatkozhatunk azokra az alkotókra, akik a népi-paraszti, archaikus tárgykultúrát, illetve ennek anyagait fedezik fel és alkalmazzák műveikben. Ezek a gyakorlatok gyakran egy-egy jól behatárolt földrajzi-kulturális entitáshoz köthetők, melynek következtében a művekben a közösségek ethosza, vizuális kultúrája, ikonográfiája is megjelenik. Ilyen hazai művészek tekinthető Somogyi Győző, Samu Géza, illetve az utóbbi körül kialakuló *Fáskör csoport*¹⁴⁰. Munkáikat a természeti anyagok iránti mély tisztelet és érzékenység jellemzi, ahogyan a természet és a művészet közötti harmóniát, egyenrangú viszonyt igyekeznek megteremteni (Bálványos-Bárd 1994, 178–180).

Nem véletlen, hogy már a korai land art munkák közt megjelennek olyan organikus, szimbolikus formák is, melyek természeti utalásnak tekinthetőek. Robert Smithson *Spiral Jetty* (1970) című munkája¹⁴¹ nem csak formájában tartalmaz ökológiai utalást. A mű létrehozása során több ezer tonna követ mozgattak meg az emberi beavatkozások – olajfúrás – következtében élettelené váló Nagy-sóstó partján. A csaknem négyszázötven méter hosszú, negatív spirál hatására egy sajátos mikroklíma alakult ki a spirál öbleiben, melynek következtében algák és az élet új formációi jelentek meg a műalkotásnak köszönhetően. Ennyiben tehát egy olyan ökológiai szempontú, környezet specifikus folyamat művészetről beszélhetünk, amely a természettel való harmónia újrateremtésére törekszik, s melynek középpontjában a természetnek az emberi beavatkozás alóli felszabadítása, rehabilitálása áll.

¹⁴⁰ Somogyi Győzőt nem sorolnám a neoavantgárd kánonhoz. Személye e felvetésben azért izgalmas, mivel egyfajta önkéntes száműzetése, kivonulása Salföldre már egyértelműen modernitás utáni jelenség – legalábbis Jürgen Habermas fogalmi besorolása alapján. A modernista utópikus energiák kimerülésének következtében jelentkeznek olyan új társadalmi mozgalmak, melyek életmódkísérletei a hatvanas-hetvenes évektől válnak jellemzővé elsősorban a nyugati társadalmakban (Habermas 1982). Bukta Imre is ide sorolható. Az ő terepe a szocialista falu, s műveiben annak sajátos ízű társadalomkritikáját fogalmazza meg.

A Fáskör tagjai: Húber András, Orosz Péter, Samu Géza és Varga Géza Ferenc.

¹⁴¹ A művet lásd: Smithson, Robert: *Spiral Jetty*. 1970. Great Salt Lake, Utah. Sár, só kristályok, kövek, víz; 500 méter hosszú, 5 méter széles. Fotó: Gianfranco Gorgoni. A DIA Center for the Arts, New York gyűjteményéből. © Estate of Robert Smithson / VAGA, New York, NY.

Szembeötlő különbségekkel találkozhatunk, ha Halász *Hommage for Robert Smithson* című 1973-as munkáját¹⁴² vetjük össze az „eredeti” *Spiral Jetty*-művel. Halász, Smithson haláláról értesülve a paks-géderlaki Duna-part homokjába ásott testvérével együtt egy – az eredeti művet megidéző tíz-tizenöt méter átmérőjű – spirált. A spirál néhány tíz centis vájatába papírt illetve gázolajat égettek, s a homokba a „*FOR ROBERT SMITHSON*” szöveget írták. Ezzel az akcióval adóztak a távoli – folyóiratokból, illetve a kasseli Documentáról ismert –, tragikus körülmények között elhunyt művész emlékének¹⁴³. Az akciót megörökítő fekete-fehér fotósorozat egyik képkockáján még egy, a Dunán közlekedő uszály részlete is látható, a többi képen Halász, illetve testvére tűnik fel rendre az akció kivitelezése során. Míg Smithson eredeti munkájának méretei valóban lenyűgözőek, s a kivitelezés során páratlan eszközparkot, logisztikát vett igénybe, Halászné akciója megint csak a Kelet-Közép-Európára jellemző *arte povera* stílusjegyeit viseli magán. Ugyanakkor a Duna-part homokjába rajzolt spirál és felirat időben sokkalta tűnékenyebb, mint Smithson műve, mely éppenséggel az elmúlás egzisztenciális megélését, az emberi létezés végességét is emblematikussá teszi. Mindezt a fotográfiai dokumentáció ellensúlyozza, amely a jelhagyás folyamatát, a műalkotás időbeliségét, a mű pillanatnyi létezését örökíti meg.

Ez a mű jól szemlélteti azt, hogy ezek a land art munkák valójában sajátos fotóakciók is egyúttal, melyekben a beavatkozás a fotográfiai átiratokban képződik le. Átiratok, hiszen az időszakos látvány dokumentációja válik meghatározóvá, ahol a mű létrejöttében a konceptuális tartalom mellett a fotó használatából eredő – esztétikai, formai – képkalkotói attitűdök is megjelennek. Ezek a fotográfiai – kompozíciós, perspektivikus, fény-árnyékra építkező tudatos képkalkotói – eljárások a Pécsi Műhely land art kísérletei során sokkal hangsúlyosabb szerepet kapnak, mint azt első pillanatra gondolnánk. A

¹⁴² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 120–121.

¹⁴³ Smithson 1973-ban repülőgép-szerencsétlenség áldozata lett, *Amarillo Ramp* című munkájának előkészületei során. Halász 1972-ben jutott el a kasseli *Documentára* Gellér B. Istvánnal együtt, Perneczky Géza közreműködésével.

tudatosan megtervezett akció-dokumentációk, az egyes események és a dokumentációk kiértékelése, majd az ezután következő újabb művek teszik hangsúlyossá és tudatossá a médiahasználatot.

Jel-, illetve nyomhagyás

A „műhelyesek” 1970-től már tudatosan fordultak újabb médiumok – a fotográfia, illetve a természeti munkák – felé.

Sajátos módon ez is kettős irányultságú: 1970 őszére már megszületnek az első land art kísérletek. A természetet médiumként kezelő munkák sora az „Erdő”. *Vékony fehér csíkok mértékei*, illetve az „Erdő”. *Széles fehér sáv, vízszintes lénia* című munkákkal¹⁴⁴ veszi kezdetét. A fentiekkel ellentétben a land art kapcsán nem ökológiai, azaz akut társadalmi kérdéseket feszegetnek, hanem a beavatkozás látványszintű megjelenítésén fáradoznak. Ekkorra vált ugyanis mindennapi alkotói praxissá a fényképezés, s ennek alkalmazása során mutatkozik meg (a természet megfigyelésében) a lantos-i struktúranalitikai felkészültség. A geometrikus-neokonstruktivista elveket igyekeznek természeti – „eredeti” – környezetükben megfigyelni. Nem véletlen, ha jelelméleti irányban kezdenek el gondolkodni; erre az időszakra esik ugyanis a szemiotika bevezetése a hazai tudományos diskurzusban (Voigt Vilmos, Gráfik Imre, Szépe György, Horányi Özséb). A tihanyi – a hazai szemiotika tudományos legitimációja szempontjából meghatározó – konferencián a műhelyesek is kiállítottak 1974-ben¹⁴⁵.

¹⁴⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 296–297.

¹⁴⁵ Az 1974-es tihanyi konferenciáról, a szemiotika hetvenes évekbeli hazai irányzatairól, kutatásokról ad átfogó képet a konferenciára készült kutatási beszámolókat is tartalmazó *Kultúra és szemiotika* című tanulmánykötet (Gráfik-Voigt 1981). A műhelyesek kiállításának szervezésével Gyetvai Ágnes foglalkozott. Sajátos, hogy a Magyarországon a jeltudományt már a kezdetektől fogva

A műhelyesek ugyanakkor a jelek és a médium problémáját a kép szintaxisában kutatják: úgy avatkoznak be a tájba, hogy a természetes látványban hoznak létre – végérvényesnek tűnő – változásokat. Ifj. Ficzek Ferenc doktori értekezésében a fény-árnyék viszonyok tanulmányozását, a különféle – természeti és mesterséges – formák összefüggéseinek vizsgálatát tekinti e vizuális kutatások egyik központi kérdésének. Ezek olyan változásokra fókuszálnak, melyek a természetbe helyezett „idegen” elemek hatására, *ellenalakításként* jönnek létre (ifj. Ficzek 2008, 37–48). A beavatkozásra az ellenalakítás fogalmát vezetik be, mely egyszerre utal a természeti állapot megváltoztatására, és egy, a beavatkozás révén létrejövő átmeneti helyzet fixálására.

Az 1970. novemberében készült *Fák közé kifeszített kék sáv*¹⁴⁶ című akció során – amely a tettyei kőbánya mögötti fenyves részen készült –, több, a beavatkozás processzusával kapcsolatos problémát is definiáltak. Egy fehér papírsávot fektettek a földre, egy világoskékkel pedig ezzel körülbelül hatvan fokos szöget bezárva testmagasságban a fák törzsei közt „kígyózva” feszítettek ki. Megfigyeléseik során a kifeszített kék papírfelületen mozgó árnyékok változását igyekeztek fotón rögzíteni, s a papírsávok egymáshoz való viszonyára koncentráltak, ahogyan egymás ellentéteit, kontrasztjait létrehozzák. Leírásuk fotószerű, azaz az elkészült, előhívott fotográfiák alapján rögzítették és korrigálták helyszíni megfigyeléseiket: ahogyan az árnyékok mozgása térbeli változást hoz létre, vagy a fehér papírsáv kiemeli, máshol pedig roncsolja a fák természetes vertikális kompozícióját. Megállapításuk, hogy a beavatkozás az előzetes elvárásaik ellenére nem is lett annyira idegen (Fitz 1980, 19).

társadalomtudományként értelmezték – szemben annak a Szovjetunióbeli információelméleti beágyazottságával. Ennek velejárójaként a jelfolyamatokat társadalmi jelenségekként, interdiszciplináris keretben vizsgálták. Mindamellet e konferencián igen erős volt a képzőművészeti jelenlét; Németh Lajos, Beke László, Miklós Pál, Tölgyesi János is részt vett a konferencián a kiállítók mellett.

¹⁴⁶ Ez a munka a 2004-es képeskönyvben *Világoskék papírtekercs, fák között kifeszítve* címen szerepel; a művet lásd: Pinczehelyi 2004, 306. Itt az 1980-as megnevezést használom (Fitz 1980, 19).

Egy másik esemény, amit itt példaként említek, az egyik legismertebb land art akció, melyet 1971 augusztusában a pécsváradi homokbányában vittek véghez, *Zuhanó tekercs* címmel¹⁴⁷. A homokbánya lépcsőzetes, teraszos meredek része már önmagában is izgalmas, a bányaművelés nyomán az emberi beavatkozás nyomát viselő képződmény, mely látványnak is lenyűgöző, dinamikus szerkezete pedig igen erőteljes struktúraformáló erővel bír. A műhely tagjai már egy évvel korábban is készítettek itt egy kisebb léptékű munkát, amikor is a bánya tízegynéhány lépcsőjének alsó harmadában két fehér színű, körülbelül fél méter széles, négy-öt fokot összefűző, párhuzamos papírszalagot helyeztek el. Ezen az intervención keresztül figyelték meg, ahogyan az elemek közé zárt részek stabilabbá változtatják a kiemelt és egyben lehatárolt tér-részlet szerkezetét. A különböző nézetekből a lefutó, ereszkedő papírcsíkok mozgásszerű dinamikáját tanulmányozzák: mintha oldalnézetből az elemek egymáshoz való viszonyukban elbizonytalanodnának, s ezáltal elősegítenék a mozgás látszatát (Fitz 1980, 17). E megfigyelések és tapasztalatok nyomán láttak hozzá a később *Zuhanó tekercs*nek elnevezett akció kivitelezésére, melynek során a kőbánya pereméről egy több tízméteres lila papírszalagot eresztettek alá. A beavatkozás nem csak a természet, a táj megváltozásával járt együtt, hanem egyúttal naturalizálta az absztrakt jeleket, jelviszonyokat – ahogyan erre Gyetvai Ágnes a székesfehérvári kiállításához írt kritikájában rámutat. A homokbánya lépcsőfokaihoz „*idomul a kirakott elemsor, mely megerősíti a táji ritmust, lentről emelkedő, fentről ereszkedő mozgás illúzióját kelti, kibontva, megfogalmazva a tájban öntudatlanul rejlő dinamikai hatásokat, szerkezeti erőket*” (Gyetvai 1980).

¹⁴⁷ Résztvevők: Aknai Tamás, Dretzky Katalin, Gállos Orsolya, Kismányoky Károly, Koppány Mária, Nádor Katalin, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán.

A művet tekintve részletkérdés, hogy a Pécsi Műhely *Nagy képeskönyve* szerint augusztusban, más visszaemlékezések szerint szeptemberben zajlott az esemény (v.ö. Pinczehelyi 2004, 308; illetve Kismányoky é.n./a, 2).

Más munkáikon, például a *Lelógó kék sáv* (1970)¹⁴⁸ esetében – amikor a pécsi kőbánya szakadékába engednek le egy papírcsíkot – a háttérbe belehasító világos, a képen kontrasztossá váló fehér sáv és az ég közti kapcsolatot tekintik egyfajta képfaktumnak, s a fényárnyék viszonyok alapján vizsgálják a háttér és a behelyezett elem „proxemikai” tulajdonságait. Más munka kapcsán, például a *Guruló sárga csík; Futás domb* (1971)¹⁴⁹ esetében az emelkedőről, a Kantavár mögötti irtáson leeresztett, illetve futás közben mozgó papírtekercsek plasztikusságát elemzik. Ez utóbbi egyben egy happening jellegű esemény is, amikor a művészek mellett számos ismerős, kolléga, barát is részt vett a szabadtéri akcióban. A szereplők önfeledt szaladgálását, amikor a domboldal lejtőjén reptetik a papírszalagokat számos fotó és egy filmdokumentáció is őrzi¹⁵⁰.

Kismányoky a *membrán* fogalmát használja a jelenség leírására, amit olyan kísérleti eszköznek tekint, melynek segítségével egyfajta fokozott jelenlét valósul meg. Ezen keresztül felgyorsulnak, felerősödnek, illetve elsikkadnak az egyes problémák. Mindeközben a membrán jelzi, méri és szabályozza a szubjektum és az adott környezet közötti kapcsolatot, viszonyt. Közbeiktatottsága egyben meg is határozza a folyamat alakulását, mely ugyanakkor a válaszokat is formálja¹⁵¹ (Kismányoky-Szijártó 1971–73). Az alkotói szándékok hagynak nyomot a membránon, ami pont ez által „látszik”, válik láthatóvá az előhívó összegző igény kezdeményezésére – fogalmaz Kismányoky. Azaz egy olyan hordozót ír körül, mely egyszerre közvetíti az alkotói intenciókat, a környezeti változókat-változásokat, illetve ad számot annak eredményeiről. Egyúttal a membrán teszi megfoghatóvá a szubjektum művön belüli, a mű létrehozásának folyamatában történt megtapasztalását is,

¹⁴⁸ A művet lásd. Pinczehelyi 2004, 305.

¹⁴⁹ A művet lásd. Pinczehelyi 2004, 307; illetve 309.

¹⁵⁰ Pinczehelyi 2004, CD melléklet.

¹⁵¹ A „membrán” valójában a médiumfogalom egy szubjektív, szubverzív használata – mely leginkább Hans Belting test-kép-médium triadikus felosztásával vethető össze (Belting 2005).

ahogyan a tudatos jelhasználat *„segítette a szubjektum és a mű egy történetben belüli közvetlen létezését”*. A membránon keresztüli viszonyok legfontosabb mozzanatának e helyzet – a külső természeti és a belső mentális állapot – megváltozását, és a megváltoztatására irányuló szándékok dokumentálását tekintik (Kismányoky-Szijártó 1971–73).

Ifj. Ficzek hosszasan taglalja ezeket az eseteket, melyekben az egyes akciók kapcsán a fotográfia dokumentatív képességeit, a műhelyesek leírásait, illetve saját festői megfigyeléseit vonatkoztatja egymásra. A kérdést akként fogalmazza meg, hogy a geometrikus, mesterséges formák behatolása révén milyen festői rend teremthető meg a – látszatra – kaotikus, rendszertelen természeti formák és alakzatok látványvilágában. Ebben a vonatkozásban válnak izgalmassá Kismányoky és Szijártó elemzései, melyek a dokumentálás célját nem pusztán a létrejött helyzet rögzítésében, hanem az állapot megváltoztatásra irányuló szándékoknak a nyomon követhetőségében fogalmazzák meg. Ezt kibővítve teszem hozzá, hogy a beavatkozás ugyanakkor egzisztenciális, a művész és a megfigyelő státuszára, pozíciójára vonatkozó kérdéseket is felszínre hoz, melyek a természet megszemélyesítésében, a természettel való párbeszédre törekvésben ugyanúgy kifejezésre jutnak, mint a probléma felismerésben, a megértés folyamatának reflexivitásában, illetve a beavatkozó személy aktusának objektívvé válásában. Kismányoky ezt a szubjektivitásélményt konkrétan, a jelenlét fogalmában is tudatosítja:

„Tudunk-e kérdéseket feltenni a természetnek?

Ez a tevékenység, adott időszak által behatárolt- és felhalmozódó, változó ismereteink jellemző megnyilvánulása.

Kísérleteinket úgy alkalmazzuk, mint a jelen-idő számunkra egyetlen lehetséges, folytatható tanulmányozási formáját. Szándékunk a megértés.

Az erős „jelenlét” érzés, egyben sajátmagunk tudomásul vétele a történet rögzítésében realizálódik.”(Kismányoky-Szijártó, 1971–73)

A fotó egyúttal azt a helyzetet is rögzíti, ahogyan az egyén elidegeníti, kívülre helyezi magát a természetes valóságon, s a beavatkozáson keresztül szembesül pillanatnyi, átmeneti időbeliségével. Ezek a land art akciók egyúttal a jelhagyás gesztusszerű kifejezésformáját is jelentik, ahol az egyén létének, a szubjektum egzisztenciális erőfeszítésének fixálása egy, a mindennapi civilizációs közegtől eltérő, természeti környezetbe helyeződött át. Az egyén itt egyszerre megszabadul az őt terhelő mesterséges vizuális közegtől, a civilizáció és a kultúra vizuális jelenségeitől, terheitől, s megfigyeléseit ebben az így „felszabadított” természetes közegben folytatja. Ugyanakkor – s ez a megfigyelések reflektáltságában is megfogalmazódik – a megismerést olyan konvenciók is befolyásolják, melyek a látás tanult folyamataiból következnek¹⁵².

Aknai Tamás is hasonló felismerésekre jut. Szerinte e művek közös nevezője a tájba helyezett jel vizuális fontossága, amely a finoman megfogalmazott, szinte csak érzékeltetett érzelmi-morális önfeltárássra, önmegismerésre irányuló készletben fogalmazható meg. Mindeközben a néző, a megfigyelő pozícióját akarták saját tapasztalataik alapján definiálni, amihez a táj, mint érdekes, vonzó háttér, mint egyfajta harmonikus vizuális környezet nélkülözhetetlen, de nem szükséges közegként tartozott hozzá. Miközben a hagyományosan elfogadott – konstruktivista látási, ábrázolási és leképezési – konvenciókat tették a vizsgálat tárgyává, ezekhez most „demonstrációként” a természetet alkotó elemeket, azok különféle megnyilvánulási formáit (fák, erdő, homok- és kőbánya), valamint e tájrészletek dokumentációit használták fel. *„A tér dimenzióinak megértését, az egyszerű elemcsoportok keveredésének, az azonosság és különbség összhangjának a kérdéseit tették fel a »tájnak« nagyon egyszerű beavatkozásaikkal”* – írja Aknai (Aknai 1995, 40-41).

¹⁵² Anélkül, hogy itt külön kitérnék a látás adaptív elméletének ismertetésére, elég, ha csak E. H. Gombrich romlatlan/érintetlen szem fogalomkörére utalok, mely az ábrázolás és a megértés tanult folyamatait hangsúlyozza (Gombrich 1972). De ugyanígy hivatkozhatok Jonathan Crary vizsgálódásaira, melyek a látáskonvenciók történeti feltárással foglalkoznak (Crary 1999). A látáskonvenciók művészetben betöltött szerepéről, a kognitív látáselmélet megjelenéséről a 2002-es *Vision/Látás. Kép és percepció* című kiállítás katalógusa is átfogó képet ad (Paternák 2002).

Véleményem szerint – bár minden bizonnyal helyesek mind ifj. Ficzek Ferenc, mind Aknai Tamás meglátásai – ezek a land art kísérletek sokkal inkább a beavatkozás gesztusában, tehát intervenció-jellegükben meghatározóak. A természeti beavatkozás ebben a vonatkozásban a descartes-i antropocentrikus, modernista világszemléletre történő rákérdézként értelmezhető. A fenti példa, az egyén és a természet viszonyának újraértelmezése is ezt az összefüggést bizonyítja.

***Kép, tárgy, akció* – Gellér B. István kertje¹⁵³**

Kismányoky a *Nem/Ma, Ma/Nem* című 1973-as akciójában maga is egyértelműen hangsúlyozza a jelhagyás fontosságát. Az akcióra a pécsi pályatárs, Gellér B. István kertjében 1973 júniusában, a *10-től 10-ig, Kép, tárgy, akció, hangverseny* című művészeti eseményen került sor¹⁵⁴. Ennek az eseménynek a jelentőségét az adja, hogy erre a hetvenes években igen kevés, a korra egyáltalán nem jellemző független eseményként lehet gondolni, a korabeli „civil kezdeményezéseknek” és alternatív nyilvánosságnak egy eseteként. Az akció ismertetését kisebb kerülővel, egy sajátos összefüggésrendszer megvilágításával, ennek a korabeli történésnek a megidézésével tenném megfoghatóvá.

¹⁵³ Ez az alfejezet bátran szerepelhetne a „lokalitás” fejezetben is, hiszen szimptomatikus esete annak, ahogyan a hetvenes években a hivatalos művészeti intézményrendszeren kívül keltek életre különféle aktivitások. Ugyanakkor az esemény szabadtéri jellegének köszönhetően a műhelyesek számos hangsúlyos művet hoztak létre, melyek a land art fogalomkörében, illetve happening megnyilvánulásként értelmezhetők – ezért legalább annyira hangsúlyos ebben a fejezetben taglalni az akkori eseményeket.

Az eseményről lásd a *Független művészeti kezdeményezések, folyamatok a hetvenes években* című írást (Doboviczki, 2006).

¹⁵⁴ A rendezvényre 1973. június 17-én, vasárnap került sor.

Gellér B. valószínűsíthetően a balatonboglári események hatására rendezett a Kiss József utcai házának kertjében egy egész napos, több művészeti ágat magába foglaló eseményt. Gellér B., Lantos Ferenc és a műhelyesek ugyanis az előző években részt vettek a Balatonboglári Kápolnatárlatok eseményeiben; Lantos 1970 szeptemberében, Gellér B. 1971 augusztusában, míg a műhelyesek 1972 és 1973 júliusában¹⁵⁵. A történethez hozzátartozik, hogy Gellér B. már az előző évben is rendezett egy szabadtéri, kerti tárlatot Dombay Győzőnek a festményeiből¹⁵⁶. Az 1973-as pécsi eseményen a Pécsi Műhely tagjai mind az öten részt vettek, saját, egyéni munkáikkal. A műhelyeseken kívül Várnagy Péter építész egy erőteljes, politikai-társadalmi üzenetet hordozó művel szerepelt, mely egy körbedrótzott nylon-zsák víz, s a vízben úszó aranyhal installációjából állt, ahol a feszülő zsákra a művész az *Élettér* feliratot írta¹⁵⁷. Vezér Csaba (szintén építész) egy dekoratív elemeket tartalmazó művel, Aknai Tamás művészeti tárgyú, konceptuális szövegekkel szerepelt. Pálincás György, költő „*írógépbe fűzött egy végtelennek tűnő papírtekercset, úgy improvizált, hogy miközben a háztetőn ült, onnan gördült le a több méter hosszú szövegözü*” (Doboviczki 2006, 89–90). A műhely tagjai közül Halásznak itt jelenik meg először a *Mini-múzeum (Stelázi múzeum)* című munkája (melyet ez év júliusában Balatonbogláron is kiállított), s itt találkozunk azzal a később *Installáció objekt* címet kapott művével is, mely öt, különböző művészeti intézmények nevét viselő papírdobozból állt¹⁵⁸. Halász ezen kívül egy *Tv-akció* című munkával szerepelt, Pinczehelyi a *Példa 4 m² kék fű termesztésére* és *Egy*

¹⁵⁵ A Pécsi Műhely részvételét, illetve a kor hangulatát, a politikai kontrollt, Boglár „radikalizálódását” jól jellemzi az alábbi anekdota 1973-ból: Halász vonattal érkezett meg Balatonboglárra, akit az állomáson a rendőrségi igazoltatás után a hatóság felszólított, hogy szálljon fel a következő, visszafelé induló vonatra. Halász engedelmeskedett, majd a következő vonattal ismét megkísérelt eljutni Boglárra, ami másodjára, jó félnapos késéssel másnap reggel sikerült is neki. A helyszínen a már ott tartózkodó többi műhelytag kissé számon kérő érdeklődése fogadta... (interjú Halász Károllyal, saját felvétel, 2006. július).

¹⁵⁶ Dombay Győző (1942–1994) Martyn Ferenc tanítványaként a Pécsi Műhely tagjainak pályatársaként indult, majd 1970-ben a budapesti *No1* csoport tagja lett; művészete a népi motívumvilágot feltáró, kalligrafikus lírai absztrakt irányába fordult a *Szentendrei Iskola* hatására. Dombay művészetéről lásd a No1 kiállítási katalógusát (Kecskeméti 1997).

¹⁵⁷ A fotó Kismányoky Károly gyűjteménye (1973).

¹⁵⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 114–117, ill. 118-119.

*fa lefestése*¹⁵⁹ című land art művet hozta létre, Szijártó egy korábbi, absztrakt zománcmunkáját mutatta be egy lécz segítségével a fák közé állítva (a mű az előző évi TIT székházbeli kiállításon is szerepelt). Ficzek szintén egy, fentebb már hivatkozott, 1970-es *Cím nélküli* zománcmunkájával szerepelt¹⁶⁰. A „műsorban” egy hangverseny is szerepelt, Kircsi László vezetésével klasszikus művek hangzottak el. Mai szóhasználattal egy összművészeti eseményként tekinthetünk vissza e rendezvényre, melyhez sokszorosított meghívó is készült¹⁶¹.

Kismányoky a Kiss József utcai kertben hajtotta végre *Nem/Ma Ma/Nem* című akcióját, melyben a jelhagyás problémáját fogalmazza meg:

*„Következetesen mindenben benne lenni-
Minden műben. Minden tárgyon.
Mindenhol ott lenni.
Minden helyszínen és mindenkin.
Alkotón, látogatón, ismerősnél, ismeretlennél.
MINDENT KÖZÖS „NEVEZŐRE” HOZNI.
Szétterjedő, mindent megjelölő munkát készíteni.
Az egész esemény lehet így a „MŰ”?”*

Kismányoky Károly: *Nem/ma ma nem*. 1973 (Pinczehelyi 2004, 160)

¹⁵⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 216–217, illetve Kovalovszky 2010, 72–73.

¹⁶⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 13, illetve u.o. 43.

¹⁶¹ A visszaemlékezések – önéletrajzok, szóbeli közlések – általában csak *Kép. tárgy, akció* címmel illetik az eseményt, holott a meghívó, s a korabeli sajtóhíradás az esemény zenei részét is kiemelte. hogyan a pár nappal későbbi, a *Dunántúli Napló*-ban megjelent tudósítás is beszámol róla, „*A délelőtti során több mint száz meghívott élvezte a város legjobb muzsikusainak kamarahangversenyét. Telemann két műve mellett Beethoven és Debussy egy-egy művét játszották, miközben tarkaruhás gyerekek ügyeltek arra, hogy a szél el ne lopja a kottát a zenélők kottatartójából. A hangverseny aktív és igen muzikális részese volt egy rigó, aki Debussy fuvola-brácsa-hárfa trióját „versenyművé” fejlesztette*”. Tíz-től tíz óráig. Kerti hangverseny és kiállítás. *Dunántúli Napló*, 1973. június 20. (3)
Az eseményen karmesterként, zenei szervezőként Kircsi László működött közre.
A rendezvény meghívóját lásd: Pinczehelyi 2004, 13.

A mű tárgyi vonatkozásban száz darab, körülbelül ötször nyolc centisre feldarabolt, feliratos „cetlikből” áll, melyeken piros alapon fehér betűkkel a „NEM” szócska, e felirat közepén újfent fehér háttérrel, fekete betűkkel a „MA” felirat rétegződik. Kismányoky szándéka szerint ezek a feliratok kerültek a helyszínen fákra, bokrokra, házfalra, korlátra, emberekre, és mások mellett Halász fent említett dobozaira is.

A mai szóhasználatnál korai stenciles akció a fluxus és a happening jegyeit viseli magán. Kismányoky azt tervezte, hogy minden kiállító munkájára ráteszi e védjegyét, s dokumentálja, ezáltal más minőséget, új helyzetet teremt a mű státuszában. Az a kérdés foglalkoztatta, hogy miképpen válik a jelölő gesztus a mű identitásának részévé. Ezt az indexálást is a *membrán* fogalmával igyekszik értelmezni, ahogyan maga az akció – mint kiterjesztett membrán – különféle véleményeket generál a résztvevőkben (elutasító, vonzó, tetsző), s különféle jelentéseket, asszociációkat is mozgásba hoz. Tehát itt a membrán nemcsak a természeti környezet lehetséges állapotaira vonatkozik, hanem a résztvevők belső – mentális – változásaira egyaránt. Az akció közben Kismányoky azt vizsgálja, hogy a tárgyakra, emberekre helyezett – a különféle szöveg, események és a zenei bemutató résztvevői mellé helyezett – jelek miképpen alakítják át a meglévő viszonylatokat, hogyan emeli ki és különíti el a beavatkozás/indexálás tárgyát, a tárgyakhoz való viszonyt (erősít, közömbösít, gyengít). Egyúttal azt is vizsgálja, hogy e beavatkozás miképpen hoz létre új, autonóm szituációkat, a kifejezésnek milyen új módozatait lehet megteremteni ezzel az eljárásmóddal. E megfigyelések – hasonlóképpen a land artos művekhez – leíró jellegűek, Kismányoky megfigyelései e tekintetben részletekbe menően precízek.

Vizsgálja az akció eredményét, hatékonyságát; előbbi tekintetében az eredményt a mű létezésében, s kevésbé a hatás le mérésében látja. A tér méretének függvényében konstatálja, hogy a feliratok száma kevésnek bizonyult, illetve másként alakult volna a *membrán* funkciója, ha a feliratok a

zenész résztvevőkön túl más látogatókhoz is eljutnak. Az egységesítő funkció így kevésbé volt hatékony, aminek következtében csak kisebb – spontán, illetve szándékosan előidézett – egység-csoportok alakultak ki, a kihelyezett feliratok függvényében. A zárt sarkoknál, a vízmedence egy részén, egyes téglasoroknál, a kerítés egy darabján több elem zsúfolódott, alkalmazkodva egymáshoz és a terephez. Más helyen előfordult, hogy a különféle elemek találkozása semlegesítette egymást, vagy együtt új jelentést alakítottak ki. Például ha a lépcsőn a geometria logikája szerint követték egymást a feliratok, akkor a látvány egy folyamategység részeként jelent meg, melynek hatása, észrevehetősége felerősödött, jelentősebbé vált. A vízszintesen elhelyezett feliratok vibráló hatást keltettek, ami egy stabil folyamat, ugyanakkor egy labilisabb helyzetet eredményezett.

Jó látható, hogy Kismányoky különválasztotta a vizuális megjelenést és a felirat jelentésrétegét. Ez utóbbi vonatkozásában is igyekezett jelentésbeli megfigyeléseket folytatni, melyek a terep és a szöveg együttesére fókuszáltak.

„A kihelyezett elemek, elem-halmazok szubjektív értelmezése minden résztvevőben okozott egy bizonyos belső mozgást (reflexiót) egy szokatlanra, nem vártra történő reagálást. /Talán / Ez a jelekből, események helyzeteiből, a környezetből összetevődő –általános jelentés hordozás- lehetővé tette azt, hogy mindenki- minden megjelenő, résztvevő a maga módján oldja meg, vagy lépjen át a szövegek által felvetett problémán / de elkerülni ne tudja!/- és valamilyen módon reflektáljon rá.”(Kismányoky é.n./b, 3)

A képzőművészeti alkotásokra került jelcsoportok kapcsán azt figyelte meg, ahogyan ezzel az eljárással többrétegű hatást hozott létre. Az egyik esetben megváltoztatta annak eredeti tartalmát, vagy közös nevezőre hozta a másikkal, így egy azonos keretbe épített különböző műhelyzeteket. Más esetben ebből a helyzetből kialakult egy újabb értékelési alap, egy sajátos kiterjesztett közeg. A

megfigyelések egy része a befogadói közeget érinti: ahogy a tárgyakra, épületrészekre, fákra, emberekre elhelyezett szövegelemek együtt szerepeltek a kiállított művekkel. Ezzel szemben a szemlélőt régi ismeretei, beállítódásai kérdésessé teheték e jelzések jogosságának vonatkozásában; Kismányoky tudatosan detektálta a résztvevők reakcióit, ahogyan a feliratok szokatlan helyét észlelték.

Kismányokynak ez az akciója már lényegesen továbbmutat a „szimpla” természeti beavatkozáson, illetve a jelhagyás „öncélú”, egzisztenciális kérdéseinek prezentálásán. E mű ugyanis sokkal inkább a vizuális jelteremtés és a kommunikáció alapegységeit igyekszik a maga eszközeivel feltárni, mely a koncepciótól a mű lefolyásáig rögzíti a jel vizsgálatának folyamatát, s a jelteremtés különféle eseteit, következményeit, azok összefüggéseit. Leginkább Kismányoky fogalmi felkészültsége jelenti ezeknek a leírásoknak a korlátait, melyek egyfelől végletekig precíznek mondhatóak, másfelől csak igen mély fogalmi összefüggések mentén, s nem elsősorban az adekvát jelelméleti, kommunikációelméleti fogalmi-metodikai közegben kerülnek leírásra.

Érdemes egy pillanatra összevetni Kismányoky leírásait Erdély Miklós olyan elméleti írásaival, amelyekben a művészet, a műalkotás jelentésével – a műalkotással mint szuperjellel, illetve a művészet fogalmának kiüresedésével – foglalkozik. Erdély ezeket az 1980-as *Marly tézisekben* foglalja össze.

„A nem önkényes, hanem analógián, érintkezésen alapuló (ikonikus, index-jellegű) jelek jelentése kitágul, ha jelöltjeit szaporítjuk.(...)

Míg az önkényes, megegyezésszerű jeleknél kell, hogy a jelöltekben legyen valami közös, addig a másik jeltípusnál maga a jel gyűjti egybe a jelöltekben fellelhető, esetleg gyökeresen eltérő jegyeket.(...)

Míg egyezményes jel esetében a jelentés sok jelöltre vonatkozás közben beszűkül, addig az ikon-index típusú jeleknél a poliszémia a jelentések elhalványodásához, elérvénytelenedéséhez, minden határon túl pedig, mint a műalkotás esetében, kiürüléshez vezet.” (Erdély 1980)

Erdély szövegében és fogalomhasználatában jól tetten érhetők a szemiotika, elsősorban a Charles Sanders Peirce-hez kapcsolódó fogalmak és szövegek hatásai¹⁶². Ez a diszkrepancia jelenik meg a két, jelentés fogalomkörrel foglalkozó művész szemléletmódjában, a probléma reflexív-perceptuális, valamint a kérdés kifejtésének szintjén is. Ugyanakkor – mint művészeti program – rendkívül figyelemreméltó, ahogyan Kismányoky ezt a jelelméleti problémát konceptualizálja, s egy jel-, illetve nyomhagyásos akcióban a fluxus, a folyamatművészet, a happening eszközkészletével artikulálja.

A nyom-, illetve jelhagyás a hetvenes évek neoavantgárd törekvéseinek egyik bevett, gyakorta látható kifejezés-karaktere. Ez magától értetődően nem csak a land art-ra jellemző, hanem konceptuális jellegéből adódóan számos más műfaji kontextusban is előfordul. Elég csak a vizsgált jelenségtől igen távoli Lucio Fontana gesztusszerű, a vásznat kiharító munkáira gondolni, vagy az olyan folyamatmunkákra, melyekkel Maurer Dóra kísérletezett szekvenciális sorozatműveiben a hetvenes években¹⁶³. A nyom-, illetve jelhagyás mint alkotói szándék természetesen számos land art munkában is tetten érhető, mint például (a korábbiakban hivatkozott) Claes Oldenburg *Placid civic*, vagy Zorka Ságlová *Kérdező pelenkák* című műve. E land art művek esetében éppen ezt a „jelhagyó szándékot” tekinthetjük a műalkotások szervezőelvének, intenciójának.

¹⁶² Peirce jelelméletéhez lásd Peirce 1975.

¹⁶³ A jelhagyás problémájának egyik legadekvátabb folyamatműveként hivatkozhatunk Maurer Dóra *Pedotípiá I. — K.V. május 1.-i privát felvonulása mesterséges talajon* című 1971-es művére. A művész a mozgás változásait dokumentálja, ahogy az általa felügyelt térben a sétáló nyomát a sík felületre viszi át, miközben a sablonból kilépve, ezzel egy időben szabályos körívet ír le. E szándékosan gerjesztett nyomhagyás mellett „nyomfelejtés”-ről beszélhetünk egy pár cipő vagy üveg láttán. Itt az egyes képek permutációi jönnek létre, a történéseknek nincs narratív jellege, vagy ha igen, az abszolút szubjektív, mint a *Homokba süllyedt tárgyak*, 1971 mű esetében (Ujházy 2005). Lucio Fontana munkáiról lásd többek közt Erdősi 1999.

Ilyen típusú művekre – példának okáért – a volt Jugoszlávia területéről is hivatkozhatunk, jelen esetben a Szabadkán alakult *Bosch+Bosch Csoport*¹⁶⁴ tagjainak egyes munkái közt. Kerekes László 1972 nyarán, amikor az illetékes szervek felelőtlensége révén kiszáradt a Palicsi-tó és a Vér-tó, az elszikesedett meder töredezett talajára különféle ábrákat, vonalakat, számokat és betűket írt mészporrall¹⁶⁵. Szombathy Bálint hívja fel rá a figyelmet, hogy ezek a szimbólumok csak látszatra utalnak valamiféle logikai összefüggésre. A jelek és jelképek szubjektív jellegében nem egy konkrét jelentést kell megfejtenünk, hanem egy olyan szándékot, egy olyan gesztust, amely során a művész megjelöli, saját kézjeggyével látja el a valóságos természet egy darabját, ahol nem a műfaji-nyelvi formák, hanem a jelölés aktusa a mérvadó. S bár a műbe annak megsemmisülése eleve benne foglaltatik – az eső, a tómederbe visszakerülő víz szünteti meg azt –, maga a mű „félreérthetetlenül jelzi szerzőjének kötődését a tájhoz, a természeti elemekhez” (Szombathy 1994, 258). A szintén a csoporthoz tartozó Szalma László természetben végzett intervenciói a fogyasztói társadalom és a természet kapcsolatára reflektálnak. A művész a civilizáció természetkárosításának jeleit hozza létre a tájba helyezett dezodor-flakonok, papírtekercesek, műanyagfonál orsók szemetével (Szombathy 1994, 259).

Hasonló szándékok figyelhetőek meg a zágrábi Gorgona művészcsoport¹⁶⁶ bizonyos munkáiban is. A csoport művészeti munkássága során több projekt is közvetlenül a természet jelenségeire reflektált. Ilyen például a *Tavaszi-projekt*, melynek során a tavasz közeledtét tanulmányozták a szabadban, s közös megfigyeléseiket rögzítették jegyzeteikben (Susovski 1994, 72). A *Gondolaok a hónapra* című, mail arton alapuló konceptuális munkájukban levelezőlistára küldtek szétszövegtöredékeket ismert, vagy kevésbé ismert szerzőktől. Ezekből,

¹⁶⁴ A csoport 1969-ben alakult meg Slavko Matković kezdeményezésére. Alapítói: Basch Edit, Kreković István, Magyar Zoltán, Szalma László, Szombathy Bálint és Slobodan Tomanović.

¹⁶⁵ Kerekes László: *Land art alkotás*, 1972. A művet lásd: Bálványos-Bárd 1994, 259.

¹⁶⁶ A *Gorgona csoport* tagjai: Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Đuro Seder, Josip Vaništa, festők; Ivan Kožarić, szobrász; Miljenko Horvat, építész; Dimitrije Bašićević (Mangelos), Matko Meštrović és Radoslav Putar elméleti szakemberek, kritikusok, művészettörténészek.

valamint az erre kapott esetleges válaszokból és reakciókból sajátos, társadalom- és kultúrkritikai töltetű műtípus jött létre (Piotrowski 2009a, 183). Számunkra azonban most leginkább a *Kihelyezés* című (1965/85) akciójuk¹⁶⁷ lehet fontos, melynek során Josip Vaništa egy informel festményét a téli tájba helyezték (Susovski 1994, 72). A kép egy másfélszer egy méteres fehér vászon, melyet hosszanti tengelyén húsz centis fekete sáv oszt ketté. Ez az igen efemer jel, az absztrakt egyenes vonal került jó néhány napig a természeti viszonyok közé, kitéve az időjárás viszontagságainak. Ez a mű egyszerre foglalkozik a jelhagyás aktusával és a nyomvesztés folyamatával, ahogyan az emberi beavatkozás – időbeni, egzisztenciális – határait feszegeti.

A Pécsi Műhely munkái közt számos, az intervenció és a jelhagyás mozgatórugóit magában hordozó művel találkozhatunk, melyek nem csak közös munkákban, de egyes egyéni műveknél is megjelennek. A land art művek zöme ugyanis – legalább is azoké, melyek 1970-71 között készültek a Pécs környéki erdőkben, a kő-, illetve homokbányában – elsősorban Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán nevéhez kötődik. Jóllehet Ficzek Ferenc, Pinczehelyi Sándor és Halász Károly – sőt, Aknai Tamás, Nádor Katalin, s még számos más szereplő – is részt vett több mű létrehozásában. Mégis, a közös land art művek konceptuális értelemben leginkább az előbbi két taghoz köthetőek – anélkül, hogy elvitatnám a többiek szerepét az egyes művekben való részvételüktől.

A jelhagyás egyik lehetőségét a kiemelésben találják meg. A *Fehérre festett fa. Elkülönítés* (1971) című munkájuk során egy kiszáradt fát döntenek ki, festenek be fehérre, s állítanak vissza eredeti közegébe, az erdőbe. A fát megvizsgálják, újra kidöntik, elfektetik, s mintegy húsz centiméteres sávonként papírszalagokkal tekercselik körbe, s állítják fel ismét. A műveletet fotón és szuper-nyolcas filmszalagon egyaránt dokumentálják¹⁶⁸. Fél évvel később, kora tavasszal visszatérnek a helyszínre, hogy szemügyre vegyék a változásokat. Azt

¹⁶⁷ A művet lásd: Bálványos-Bárd 1994, 72.

¹⁶⁸ A művet lásd: *A fa elkülönítése. Fehérre festett fa.* 1971. ff., super8 (5'42'') Pinczehelyi 2004, CD.

igyekeznek nyomon követni, hogy a kiválasztott „tárgy”, az erdő egy fája, miképpen illeszkedik a többihez, s miképpen hatnak rá a természeti törvények. A változás nyomon követése arra irányul, hogy e törvényeknek engedelmeskedve hogyan változik vissza, olvad bele ismét a környezetébe. A feljegyzések, a filmdokumentáció forgatókönyvének tanúsága szerint (Kismányoky 1971) ezt az elkülönülést dokumentációs eszközökkel, illetve a helyszín kiválasztásával is szándékosan hangsúlyozták: egy központi, kissé elkülönült helyet kerestek, így igyekeztek kiemelni a „fehér fát” a többi közül.

Ahogy korábban más – például a fentebb hivatkozott *Világoskék papírtekercs, fák között kifeszített* (1970) című¹⁶⁹ – alkotásokban a beavatkozást az elkészített fotókon keresztül is tanulmányozzák, e munkánál a fotó mellett a film is a megfigyelés és a megismerés terepévé válik. A műhelyesek tudatosan vizsgálják a kamera aktív szerepét is, elsősorban azt, hogy a kamera mozgása miképpen segíti az eredeti elképzelést, a kiemelést. Ezek a filmes megfigyelések valójában pusztán strukturális leírások, s kevésbé filmnyelvi, dramaturgiai alapon születtek. Azt figyelik meg, hogy a felülről lefelé irányuló kameramozgás miképpen erősíti fel a világos ég és a sötétebb talaj közti kontrasztot; a központi szimmetriától való eltávolodás, az ahhoz való visszatérés, a megismételt mozgások milyen ritmusokat hoznak létre a dokumentációban, s magában a beavatkozásban¹⁷⁰.

Ebből a konceptuális közegből származtatható a néhány bekezdéssel feljebb már említett *Példa 4 m² kék fű termesztésére* című mű, melyet Pinczehelyi Sándor 1973-ban Gellér B. István kertjében készített. A konceptuális értelemben leginkább a *Fehérre festett fa. Elkülönítés* (1971) című munkához kapcsolható eljárás a későbbiek során Pinczehelyi önálló védjegyévé válik, amikor is a környezetében határol körül különféle részleteket, ezekből emel ki elemeket, s a

¹⁶⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 306.

¹⁷⁰ Pécsi Műhely land art filmek: *Homokbánya. Az elemek dinamikája*, 1971 (4'51''); *A fa elkülönítése. Fehérre festett fa*, 1971 (5'42''); *Fehér doboz*, 1971 (0'48''); *Sárga sáv. Mozgó papírcsik*, 1972 (4'46''); *Rohanó tekercs – futás – domb*, 1971 (2'10'') – ff., super8; művet lásd: Pinczehelyi 2004, CD.

kiválasztott részt más minőségében színében fogalmazza újra, rekontextualizálja. Az átszínezés egyébként is egy, a pop artban a sokszorosító grafikai eljárások során gyakorta alkalmazott eljárás, mely különféle verziók sorozatában jelentkezik, mint megváltozott képminőség; e land art műsorán „csupán” egy verziót hozott létre Pinczehelyi. E műben megjelenik a később Pinczehelyire oly jellemző finom humor is, ahogyan gagszerűen saját művészetére, művészetfelfogására is reflektál. Ugyanakkor Pinczehelyi műve a jelhagyás, nyomhagyás mellett egyszerre értelmezhető tájkorrekcióként is, amely a Pécsi Műhely land art tevékenységében a másik főbb kifejezés-karakter típust jelenti. Munkája, illetve annak konceptuális háttere egyrészt az ellenalakítás, másrészt az előbbieken taglalt jelhagyás nyomán kristályosodott ki. Már a városi munkák közt is találhattunk olyan fotókollázsokat – lásd a fentebb már hivatkozott *Elképzelés* című munkáit –, melyek egy elképzelt beavatkozás, egy lehetséges intervenció vízióját fogalmazták meg a Székesegyház előtti téren.

A Pécsi Műhely tagjai az előző évben, 1972-ben Galántai György felkérésére készítettek úgynevezett tájkorrekció-terveket Balatonboglárra, a nyári kápolna-kiállításukhoz kapcsolódva¹⁷¹. E művek az épület környezetébe helyezett objektumok különféle terveiből álltak, ahol a tagok más és más elgondolásai jelentek meg a fotó-kollázsokon.

A balatonboglári kiállítás más szempontból is vízválasztó; a korábbi, látszatra egységesnek tűnő megnyilatkozások itt határozottan jelenítik meg azokat az egyéni útkereséseket, melyek mentén a műhelyesek alkotói elképzelései önállósodtak. Míg Pinczehelyi itt még megmaradt a tájba helyezett geometrikus

¹⁷¹ A kiállításra 1972. július 10. és augusztus 3. között került sor, a műhelyesekkel együtt állított ki Haraszty István is. Érdekes összefüggés, hogy Haraszty-nak itt volt látható az a *Madárkalitka (A szabadság madara)* című 1972-es munkája is, melyet két évvel később Pécsen is bemutatott. A kalitka ajtaja akkor nyílik ki, amikor a madár az ülőkére száll, lévén, hogy a súlya zárja a szerkezetet. Mihelyt felemelkedik a kalitka ajtaja is becsukódik. Ezt az erősen politikainak ítélt művet az illetékesek egy nap után eltávolították a kiállításból. A műhelyesek a fotó kollázsokon kívül geometrikus munkákat, land art fotódokumentációkat is kiállítottak.

A művet lásd: Haraszty István: *Madárkalitka*, 1972., a székesfehérvári Szent István Király Múzeum gyűjteményében.

táblakép koncepciónál (bár terveiben egy nagyléptékű, a látványt irányító térstruktúrát helyez a tájba, ahogyan három egymás mögé helyezett négyzetes kereten át a Balatonra irányítja a „kukucsálók” figyelmét), addig Kismányoky Károly, Ficsek Ferenc, de Szijártó Kálmán is határozottan új koncepcióval jelentkezik. Ugyanitt jelenik meg először Halász Károly későbbi magaslesorozatának egyfajta – plasztikai térstruktúrába komponált – proto-verziója is. Kismányoky fent taglalt jelvizsgálata itt még nem annyira konkrét üzenet formájában fogalmazódik meg, hanem egy-egy jel motívumnak a sorozatszerűen ismétlődő térbehelyezésével. Kismányoky fekete, illetve fehér verzióban sokszorosított, efemernek ható jelelemeket fixált egy nylon-szalagon – gyakorlatilag az akkor készült tűzzománc fal munkájának sablonjairól készített minta-sort –, s ezekkel különböző térhelyzeteket, térintervenciókat hozott létre. Ficsek öt, nagyméretű gömbhatású objektumot illesztett a tájba, ahol a gömb térhatást színes körök illúziójával kívánta elérni. Szijártó egy organikus munkatervvel jelentkezett, ahol a terven természetes struktúrákat – fasort, párhuzamos fatörzseket – font össze vesszőkkel, különféle síkdarabokat, térkompozíciókat alakítva ki. Ezek a munkák valójában megpróbálják egymásba kapcsolni azt a két típusú eljárásmodot, melyet egyrészt a tűzzománc munkák és azok lehetséges építészeti, környezetformáló felhasználása során sajátítottak el, másrészt a természeti beavatkozás fentebb taglalt módozatai során tapasztaltak meg. Ugyanakkor a tagok ekkortájt szembesülnek a land art kísérletek, az ezekben megfogalmazott, megfogalmazható lehetséges problémák korlátaival, s innentől kezdve érdeklődésük végérvényesen más irányba fordul.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a későbbiekben egy-egy mű kapcsán, vagy éppen konceptuális értelemben a land art tevékenység ne köszönne vissza. Kismányoky például még 1976-ban is hozott létre olyan műveket, amelyekben a jel vizsgálata, a különféle jelhelyzetek felépítése kerül újra fókuszba (*Elrejtés. Grafikai jelek.* 1976; *Jelhelyzetek. Bekapcsolás.* 1972-76.¹⁷²). Halász egyes

¹⁷² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 178–179.

performanszaiban hangsúlyos szerep jut egyes természeti elemek használatának, a föld, a tűz mint alapelem gyakran jelenik meg mind *A Sziget*, *Szigetek* című performance-ok¹⁷³ kelléktárában. Pinczehelyi gyakorta helyezi természeti környezetbe azokat a fotóinstallációkat, fotóakciókat, amelyeknél a helyszínválasztás nem csak spontaneitást, hanem tudatos természet-használatot is jelent. *Original works of art* című (1974) munkáján¹⁷⁴ a címmel azonos felirat kerül különböző helyszínekre: a Zsolnay Múzeum fakockás kapubejáróján, egy falrészleten, a homokos talajon, illetve egy fa koronájának egy részletén is megjelenik. De a természet, a természeti környezet még jóval később is fontos szerepet kap, *Csillag (fű)*, illetve a *Csillagnyom* című (1979) műveiben¹⁷⁵, ahol a csillagformát helyezi természeti közegbe; a *Makó*, ill. *Makói vázlatok* című (1980) munkáiban¹⁷⁶ pedig a dobozos Coca Cola és a vörös csillag szita átiratai jelennek meg különféle közegben: búzatáblán, mákgubók mellett, vagy egy fűcsomóban.

Mindezek a munkák azonban már egészen más irányba mutatnak, mely tendenciákat a következő fejezetben igyekszem kifejteni.

¹⁷³ A művet lásd: *Szigetek*, 1980. Performance. Karcagi Művelődési Ház. (Pinczehelyi 2011, 166-167) *A sziget*, 1981. Performance. Újpesti Mini Galéria. (Pinczehelyi 2011, 168-169).

¹⁷⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 226.

¹⁷⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 236–237.

¹⁷⁶ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 238–239.

Második megközelítés: a neoavantgárd médiahasználat

A Pécsi Műhely fotómunkái

A fotó alapú műalkotás¹⁷⁷: funkcionális és posztfotografikus megközelítések

Az 1960-as évektől egyre hangsúlyosabbá vált a technikai képrögzítő eszközök – fotó, film, majd a korai videó – szerepe a képzőművészetben, gondoljunk csak az olyan munkákra, mint Yves Klein *Anthropometries of the Blue Period and Fire Paintings* című két, 1960-as performance-a¹⁷⁸, vagyis annak filmes dokumentációja. E performance-ok során a művész a képalkotás sajátos, formabontó eszközeivel élt. Meztelen női modelleket használt ecsetként, festékbe mártott testük lenyomataival hozott létre képeket: a nőket földre fektetett papíron végigvonszolva, vagy idomaikat a feszített vászonhoz sablonként hozzáérintve készített test-lenyomatokat, „hovatovább” lángszóróval hívva elő e lenyomatok képét. Eközben egy zenekar saját, *The Monotone Symphony* című szerzeményét játszotta – egy konceptuális zeneművet, melyet a szerző egyetlen hangra komponált 1949-ben. A felvételeken a körben ülő, előkelően felöltözött polgári közönség is látható. A visszaemlékezéseken és az akció során készült festményeken túl maga az esemény is látható fotó és filmes dokumentáció formájában. Yves Klein jelen performance-a kapcsán tanulságos,

¹⁷⁷ Itt szükséges némi magyarázatot adnom a „fotó alapú műalkotások” terminológiára. A kortárs művészetelmélet a *posztfotografikus, fotó utáni műalkotás*, s esetlegesen a *fénykép jellegű kép* fogalmakat részesíti előnyben, ami részint itt is elfogadható lenne. Azonban ezen fogalmak használata – elsősorban retrospektív jellegüknél fogva – a hetvenes évek média-használatának jellemzésére nemigen tűnik adekvátnak. Ugyanakkor – néhány kivétellel (videó, televízió) – ténylegesen is fotómunkákkal, vagy fotó alapú műalkotásokkal (szita, sokszorosító grafika) találkozhatunk a Pécsi Műhely munkái között. A posztfotografikus képekről lásd többek között: Doboviczki-Készman 2009.

¹⁷⁸ A művet lásd: Klein, Yves: *Anthropometries of the Blue Period and Fire Paintings*. 1960. Két performance. Galerie International d'Art Contemporain, Párizs, 1960. Filmdokumentáció (7'). <http://www.ubu.com/film/klein.html> (2010.03.09.)

ahogyan a dokumentáció a későbbiek során az ott létrejött műalkotásokkal kvázi egyenrangúnak tekinthető. Az egyenrangúság a dokumentáció „kultikus és kiállítási értékében” ragadható meg, tehát valójában az esemény dokumentációját tekinthetjük, tekintjük műalkotásnak¹⁷⁹.

De térjünk vissza egy pillanatra a bevezetőben hivatkozott Halász művekhez, a *Privát adás, 1973–74*, illetve a *Pszeudó videó, 1975* című munkákhoz. Ezeken a művész egy üres televíziókészülék keretben látható: különféle testpozitúrákban préseli magát bele az üres tévé keretbe, vagy éppen egy virágcsokorral ül a készülék tetején, meztelenül, illetve alsónadrágban. Halász fotóakcióknak nevezi ezeket a munkákat, melyek valójában fotó performance-ok. A művész itt már nem egy, az akciót közvetlenül szemlélő közönség számára alkot, hanem a kamerának, illetve a fotón keresztül jeleníti meg akcióit számunkra. Halász e sorozata nem csak azért figyelemre méltó, mert jól szemlélteti azt a változást, ahogyan a hatvanas-hetvenes években a konceptuális-performatív munkák elsődleges médiumává a fotográfia válik; hanem azért is, mert olyan problémakörök is megjeleníthetők ezek mentén, mint a test és az önreprezentáció új formái, a montázs, a filmszerű látásmód, a médiatudatosság különféle esetei, mint új típusú esztétikai-kognitív fogalomkörök. Halász olyan identitáskonstrukciók médiumaként használja a fotográfiát, mint amely nemcsak egyéni habitusáról, hanem mediális felkészültségéről, a fotó lehetséges funkcióiról is számot ad.

Triviálisnak tűnhet a megállapítás, hogy a fotográfia feltalálása és széles körű elterjedése a XIX század második felében alapvetően változtatta meg a képzőművészeteket, a művészetek addig alapvetőnek tekintett valóságábrázoló funkcióját. A vizuális művészetek mintegy felszabadulva a valóság megragadásának, hű leképezésének kényszere és feladata alól, ettől kezdve egy

¹⁷⁹ Walter Benjamin különbözteti meg élesen a műalkotások kultikus- és kiállítási értékét (Benjamin 1969). Itt egyértelműen erre a fogalomkörre utalnék.

új esztétikai formanyelv – az impresszionizmus, expresszionizmus és általában az „izmusok” – önálló, a realizmussal szakító esztétikai-vizuális modell kísérleti terepévé váltak (Bazin 1993, 18–21). Scheunemann szerint a kubista festők szükségképpen fordultak szembe a valósághű ábrázolással, ami a film és a fotó gyerekes feladata (Scheunemann 2005, 22–23). A technikai képalkotás és az ábrázoló művészetek egymásra hatása azonban már a fotográfia feltalálása előtt is megfigyelhető volt. Jonathan Crary mélyreható elemzésében bemutatja, ahogyan a középkorban a camera obscurát az ábrázoló művészetek segédeszközeként használják a plain air festmények, vagy a nagyméretű városi pannók vázlateihez. Véleménye szerint ez az eszköz nagymértékben hozzájárult a megfigyelés objektívvé válásához, valamint a központi perspektíva használatához az ábrázoló művészetekben (Crary 1999, 41–83). A fotográfia, a korai film – e médiumok valóságábrázoló hitelességéhez, objektivitáshoz kapcsolódó elvárásokból adódóan, illetve ezt kihasználva – viszonylag hamar a művészi kifejezések terepévé vált. Elég csak Oscar Gustav Rejlander fotómontázsaira, dupla expozícióira és retusteknikájára hivatkozni – például *Az élet két útja* (1857) –, ahol különböző fotórészletekből, beállításokból, perspektíva-nézetekből építi fel kompozícióját.

A fotó már igen korai, piktorialista korszaka előtt megtörtént a valóság objektivista-realista programjával való szembesülés, illetve attól eltérő, a látványt a montázs technikájával konstruáló eljárásmodok is kialakultak¹⁸⁰. Hivatkozhatunk Georges Méliès 1902-es *Utazás a Holdba* című művére¹⁸¹, mely a film trükk ma is gyakran alkalmazott eljárásait dolgozza ki (például *pixilláció*, *sötét háttér használata*). Ezek ugyan eltérő eszközökkel, de nem a valóság

¹⁸⁰ Rejlander elemzéséhez lásd Kemp 2011, 9–13; Baki 2012, 10–18.

Wolfgang Kemp Rejlander munkásságát a XIX. század végére jellemzővé váló fotográfiai piktorializmus előfutárának tartja. A piktorializmusról, s általában az avantgárd fotográfia előtti stílusirányzatokról (például naturalizmus, szecesszió) lásd u.ő. 7–38; Pál 2012, 30–36.

A művet lásd: Rejlander, Oscar Gustav: *Az élet két útja*. 1857. Albumin nyomat, fotográfia. (580×937 mm). International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, N.Y.

¹⁸¹ A művet lásd: Méliès, Georges: *Utazás a Holdba*. 1902. (14 min). Fényképezte: Michaut, Lucien Tanguy. Star Film - Gaston Méliès Films.

közvetlen megörökítésére törekedtek, hanem sokkal inkább egyfajta fiktív-valóság, illuzórikus látvány megteremtésére.

A fotó absztrakt, nem-ábrázoló lehetőségeit elsőként a kubisták fedezik fel, akik saját, illetve máshonnan származó fotókat, vagy éppen újságkivágásokat, szöveg-elemeket képrészletként, kollázsszerűen építettek festményeikbe. E vonatkozásban Pablo Picasso *Gitár*, vagy Georges Braque *Hegedű és pipa* című 1913-as munkáit érdemes hivatkozni¹⁸²; mindkét munka a kollázs-technikára épül, ahol a rajzba egy-egy újságrészletet illesztenek be. A kollázs mint képszerkesztési elv a kép szüzséjében rejlő lehetőségeket használja ki, ugyanis egy képen belül saját, önálló térhelyzeteket képes kialakítani. A fotómontázs továbblép ezen a szerkesztési elven, az egymás mellé helyezett fotó és egyéb – grafika, újság – képrészletekből építkezik, melynek elemei önálló szemantikai teret is jelentenek¹⁸³. Az elkészült kollázst általában újrafotózzák, s ennek a duplikált alkotói folyamatnak az eredményeképpen születik meg a kompozíció. Ez az alkotói eljárás mások mellett a Bauhausban vált egy igen közkedvelt eljárás móddá, nem pusztán képzőművészeti céllal, hanem alkalmazott művészeti területeken is: könyvborítók, újságillusztrációk formájában. Moholy-Nagy László mellett olyan alkotókat érdemes itt kiemelni, mint Marianne Brandt, Hajo Rose, vagy éppen Lucia Moholy-Nagy. A fotográfiát ugyanis, mint mechanikus reprodukciót addig leginkább technológiának, mintsem kreatív alkotói folyamatnak tartották, s ennek következtében kevésbé az érvényes művészi kifejezések eszközeként vették számításba. A dadaisták – köztük Man Ray – ezzel szemben a fotóra mint a művészi megnyilatkozás olyan terepére tekintettek, ahol új képalkotói eljárásokat kísérleteztek ki, s új képtípusokat

¹⁸² A művet lásd: Picasso, Pablo: *Gitár*. 1913. Rajz, kollázs. (664 x 496 mm). The Museum of Modern Art, New York;

Braque, Georges: *Hegedű és pipa*. 1913. Kréta, szén, kollázs. (740x1060 mm). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs

¹⁸³ Dietrich Scheunemann a kollázst az egyik alapvető modernitás utáni eljárás módnak tekinti, melynek különböző formáit a kubizmusból, a kubista képszerkesztésből és fotóhasználatból kiindulva a ready made és a multiple típusú műalkotások révén a pop artig követi nyomon (Scheuneman 2005, 15–48).

hoztak mozgásba. Olyan alkotói módokat dolgoztak ki, mint a kettős expozíció, a radikális perspektíva, a kamera nélküli fotónyomatok, a rayográfia (fotogram, illetve konkrét fotó), vagy éppen bizonyos szokatlan, vagy banális tárgyak, tárgyrészletek használata. Ezzel összefüggésben érdemes megemlíteni azokat a filmes kísérleteket is, melyek az absztrakt animáció területén zajlottak az 1920-30-as években. A mozgókép számos, az absztrakt képalkotásban utakat kereső alkotó – többek közt Walter Ruttmann, Hans Richter, Marcel Duchamp, Wiking Eggeling, vagy éppen Oskar Fischinger – számára szolgáltatott terepet elképzeléseik megvalósításához, illetve néhány kísérlet erejéig kapcsolódott egy-egy alkotó oeuvre-jéhez. Utóbbi vonatkozásban utalnék Marcel Duchamp *Anémic Cinema* (1926) című művére¹⁸⁴, mely a *Rotorelief* dokumentációjaként az absztrakt animáció, a konkrét film egyik igen korai megnyilvánulása. Duchamp e munkája leginkább a látvány illuzionista lehetőségeivel foglalkozik és egy spirál-mozgást tanulmányoz. A mű, s az ekkortájt alkotó absztrakt animátorok munkái szervesen illeszkednek a kor azon törekvései közé, melyek a konstruktivizmus, a szuprematizmus, a geometrikus kollázs építés, valamint a kép architektúra stílusjegyeivel és esztétikai programjával mutatnak rokonságot. A korai konstruktivista látványkísérletek közül Moholy-Nagy László fény-árnyék kísérleteit célszerű Man Ray fotogramjaival – a rayográfiaival – párhuzamba állítani, például az 1932-es *lichtspiel: schwarz-weiss-grau* című munkáját¹⁸⁵. Amit ezzel a gondolatfűzérrel be szerettem volna mutatni, az az, ahogyan a fotó, a film valóságábrázoló funkciójával való „leszámolás”, szembefordulás már igen korán, a húszas, harmincas évek avantgárd törekvései során végbement.

A magyar avantgárdban érdemes egy pillanatra kitérni Kassák Lajos, illetve a *Munka-kör* alkotóihoz köthető fotográfiahasználatra. Kassák szerint a fotó, a

¹⁸⁴ A művet lásd: Duchamp, Marcel: *Anémic Cinema*. 1926 (6 min) Közreműködött: Man Ray és Marc Allégret. Rotorelief – kinetikus szobor, filmdokumentáció. Copyright: Rose Sélavy (álnév).

Duchamp e művének elemzéséhez lásd M. Tóth 2012, 309.

¹⁸⁵ A művet lásd: Moholy-Nagy László: *lichtspiel: schwarz-weiss-grau. Light-Space Modulator*. 1932. Közreműködött: Sebők István (Stefan Sebeok) Kinetikus szobor, filmdokumentáció (6 min). The Moholy-Nagy Foundation, Ann Arbor, Michigan.

film a valóság olyan területeire is képes behatolni, ahová a festészet nem tud, s nem is hivatott. 1930-ban egyenesen felszólítja tanítványait, hogy a fotográfiát ne csak a festménynek alárendelve alkalmazzák, majd kijelenti, hogy „*a fotó inkább a kor gyermeke mint a festészet*” A fotók tematikájában leginkább a „szociális felhívás” domináns, a fotókon szovjet, illetve bauhausos hatások érezhetőek, elsősorban a montázs-technikán keresztül (Körner 1976)¹⁸⁶.

Funkcionális megközelítés

A műalkotások funkcionális megközelítése – Németh Lajos történeti műtipológiája nyomán (Németh 1973) – a hetvenes-nyolcvanas években vált a hazai képzőművészeti-művészettörténeti diskurzus részévé. Meglátása szerint „a mű státusza mindig összefügg a művészetnek történetileg meghatározott funkciójával. A művészet minden korban sajátos szimbólum, illetve jelentés-struktúra, amelyet viszonylatrendszerként értelmezhetünk, márpedig e viszonylatrendszer konkrét formája történetileg változó. A művészet története épp e viszonylatrendszerek történeti módosulása...” (Németh 1973, 31) Németh Lajos a „mű” kommunikatív szerkezeteit tekintve, funkciótörténeti alapon három típust különböztet meg: rituális-mágikus, autonóm-klasszikus, szubjektív-romantikus műmodell. A rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípus, illetve a rítus elemeként érvényes mű (típusa az ún. primitív, a középkori és a népművészet). A „zárt világot” képviselő, autonóm, klasszikus típusú (modellje a klasszikus görög és a reneszánsz) és némiképp a kettő közötti eklektikus

¹⁸⁶ A Kassák-féle szociologizáló nyelvezet ugyanakkor távol áll a Pécsi Műhely fotómunkáitól, s legalább ennyire hiábavaló próbálkozás lenne párhuzamokat keresni az olyan avantgárd fotóirányzatokkal, melyek a dokumentarizmusra épülve alakítottak ki különféle esztétizáló nyelvjátékokat (például magyar vonatkozásban André Kertész munkásságát sem tekinthetjük e vonatkozásban adekvát előképnek). Lásd többek között. Baki 2012, Pál 2012.

átmenetet alkotó szubjektív-romantikus, személyes megnyilatkozást tolmácsoló műtípus (típusa a romantikus, illetve expresszionista mű) (Németh 1973, 27-49).

A Németh Lajos által felállított három történeti műmodell három különböző művészeti funkciókorszak reprezentánsa. Ezek kijelölésekor Németh több szempontot érvényesít: ilyen például a műalkotásnak egy adott társadalmi szerkezetben betöltött funkciója (a társadalom művel kapcsolatos elvárásrendszere, illetve a műalkotás mint a társadalom szellemi önszerveződésének eszköze, hordozója); ilyen a műstruktúra viszonya a műalkotáson kívüli, objektív tárgyi valósághoz (a vizuális-plasztikai funkció érvényesülésének történeti változatai); s ilyen a műalkotás értékszimbolizáló természete (azaz a műalkotás üzenetközvetítő szerepe mellett, ettől nem elválaszthatatlanul, de megkülönböztethetően megnyilvánuló értékprezentáció, tehát a műalkotás mint önálló értékvalóság) (v.ö. Hegyi 1986, 186).

Nagyon fontos, miként Németh is kijelenti, hogy ezeknek tiszta, modellszerű képletben történő megjelenése csak ritka, a valóságban ezek át-meg-átfedik egymást. *„A rituális, mágikus vagy vallásos funkciót teljesítő műnek magától értetődően más a szociális státusza, mint a mai szóhasználat szerinti műtárgynak; eltérő a tárgyi világ egyéb objektumaihoz való viszonya és másfajta az esztétikai léte... Mai értelemben vett művészetről vagy műtárgyról még nem is beszélhetünk ekkor. A művészet a társadalmi együttélést szabályozó szimbólumrendszer alkotórésze, sőt: egyik legfontosabb összetevője... (amely) meghatározza a szimbólumrendszer megnyilatkozási formáit. E szimbólumrendszer a rituális cselekmények sorozatán keresztül érvényesül.”* (Németh 1973, 34-35) Németh azokat a formalizált cselekvéseket sorolja ide, melyek át-meg-áthatják a törzsi társadalmak, paraszti közösségek, vagy a feudális hierarchia-stuktúrán nyugvó középkor életformáját, s ekként a művészet e cselekvések szolgálója, kelléktára, s mint ilyen, bizonyos értelemben rituális nyelvnek tekinti azt (ilyen a táncmaszk, a díszes paraszti öltözet stb.). Pierre Francastel az, aki a primitív művészetben az alakítás céljaként a figuráció

helyett a materializációt nevezi meg. Németh az ő nézetét veszi át (Németh 1973, 35-36). Németh a mű értékét nem műtárgy jellegében, hanem rendeltetésében definiálja: a funkció mind tökéletesebb végrehajtásában, illetve az adott társadalmi értékrendben meghatározott szerepében. A mű egyik legfontosabb jellemvonása azonban nem pusztán ábrázoló, hanem jelölő szerepéből adódik: a mű nemcsak saját magát jelöli, hanem vallásos vagy mágikus funkciójából adódóan valaminek a szimbóluma is, hiszen valami helyett áll, valaminek a képmása, s Németh itt Levi-Strauss kategóriáit érvényesíti (Németh 1973, 34). E műtípusnál a szemantikai töltetű információ dominál, az esztétikai másodlagos, esetleg szándék nélküli. Németh Lajos átveszi Roman Jakobson téziseit, miszerint a rituális-mágikus műtípusra is érvényes, hogy ez langue nyelv jellegű, szemben az irodalmi művel, amelynél a parole áll a középpontban (Németh 1973, 37). A szemantikai jelentésen túl csak az érzelmi hatás foka a fontos, mivel ez tartozik hozzá a funkció mind jobb teljesítéséhez. A mű szociológiai státusza is eszerint alakul: először is nincs, illetve nagyon elmosódott a határ az ún. „grand art” és a kisművészetek között, a műtárgyak és a használati eszközök között, a jelentéssel felruházott és a jelentésközlés céljából létrehozott művek, csakúgy mint a művészi és nem művészi szféra között. Ennek velejárójaként a rituális-mágikus műtípus a tárgyi és a természeti objektumok irányában nyitott struktúrának tekintendőek, míg annak jelentésköre zárt, szigorúan meghatározott, ahogyan azt a rítus, illetve a vallásos, mitológiai, ikonográfiai kódok megkövetelik.

Az autonóm, klasszikus tipikus műmodell racionális felépítése a világegyetem felépítésének a mása; zárt, lekerekített egész. Ez a képmás ugyanakkor nem szolgálai mása a végtelenül gazdag valóságnak, hanem tudatosan „kiválogatott” elemek racionálisan értelmezhető elrendezése; ez a központi rendező elv a kompozíció, mely a belső koherencia biztosítója is egyben. Ekként a mű a valóság objektív rendjét mutatja. A klasszikus kompozíció a világmindenség belső rendjét a műalkotás zárt, megépített, érzéki-konkrét-szemléletes

mikrokozmoszában ismétli meg. Mivel „kicsiben az egészet, az egész törvényeit és felépítését tökéletesen szemléltették, kívülről zárt, külső indokra és magyarázatra nem szoruló, tökéletes egésznek mutatkoztak, ezért tekinthették ezeket autonómnak. Ez azt jelenti, hogy a műalkotás önmagában elrendezett, kiegyensúlyozott teljesség, szemléleti totalitás. Benne ugyanazok az erők munkálkodnak, mint a művészen kívüli világban. Autonómiája tehát nem a valósággal szemben érvényesül, nem a valóságtól való elszakadás tényezője, hanem a valóság totalitását mutatja fel a művészi mikrokozmoszban. A klasszikus műmodell esetében a zártság és az autonómia a valósággal való legmélyebb és megingathatatlan egységen alapult, ahol a zártság és a klasszikus elrendezettség ennek a teljességnek a szemléletessé tételét szolgálta”. (Hegyi 1986, 194) A mikrokozmoszról szükségképpen következik, hogy e műtípus a valóság felé zárt, és jelentésszférája is viszonylag elhatárolt. Az esztétikai, sajátosan művészi jelentés, a racionális és objektív szükségszerűségeket figyelembe vevő megformáltság elemzése nélkül a mű jelentésstruktúrája tulajdonképpen megközelíthetetlen: az autonóm típusú műnél a pusztán szemantikus jegyek ismerete nem elegendő. Ezzel együtt került előtérbe a művészi személyiség, a szubjektum aktív értelmező szerepe és „újító” tevékenysége. Éppen a homogén világrend, az egyetemes törvények objektivitása nyújt számára biztos alapokat, ahol történetileg meghatározott területen kalandozhat. „A kollektív érvényességek egyetemessége, a mitológiai világkép alapvető stabilitása és a szubjektum mozgáslehetőségei között éppolyan harmonikus viszony áll fenn ekkor, mint a művészi formálás és a valóság értelmezése között... Az alapvető stabilitás által ez a szerkezet viszonylag nagymértékű integrációra képes, viszonylag sok új elemet tud beépíteni anélkül, hogy alapvető mitológiai rendszere megrendülne.” „Az egyéni cselekvés szubjektív döntéseiben nyilatkozik meg az egyetemesen érvényes törvényrend, természetesen a szubjektum mozgásterének állandó tágulása, a konvenciók átértékelődése mellett, ezzel kölcsönhatásban” – fogalmaz Hegyi Lóránd (Hegyi 1986, 195).

A 19. század második felére ez a homogén kultúra, a mitológiai megalapozottságú világszemlélet végérvényesen felbomlik. A modern művésznak szembe kell néznie azzal, hogy a művészi formaalkotás közben kizárólag saját döntései alapján kell cselekednie. A szubjektív-romantikus, személyes megnyilatkozást tolmácsoló műmodell egyik legfontosabb ismérve, hogy itt az alkotó személyes megnyilatkozása még dominánsabb szerephez jut. Ennek megfelelően a személyes üzenet kap nagyobb hangsúlyt; a mű nemcsak önmagának jele: elsődleges célja a szubjektív üzenet kivetítése. *„Ez már nem az objektívnek és megrendíthetetlennek vélt külső rend, a mitológiai világkép által elrendezett és áttekinthető makrokozmosz újraalkotása a művészi mikrokozmoszban, hanem a művész individuális rendszerteremtésének kísérlete”* – határozza meg e műtípus funkcióját Hegyi (Hegyi 1986, 197).

E típus a valóság irányába éppoly zárt lehet, mint a klasszikus autonóm, jelentésköre azonban – éppen szubjektíve kialakított kódrendszere miatt – nyitott. E műtípus esetében a művészi szubjektum önhatalmúan termti meg önnön kódrendszerét – vagy legalábbis önkényesen módosítja az általános ikonikus kódok értelmét, illetve: az azokat hordozó elemek összefüggéseinek korábban objektíve szabályozott összefüggésrendszerét (Németh 1973, 47).

„A szubjektív-romantikus műmodell egyik legjellegzetesebb sajátossága éppen az, hogy egyrészt minden korábbi formát képes – megváltozott funkcióval bár – magába olvasztani; másrészt pedig egyik korábbi műtípus sem őrzi meg eredeti funkcióját, csupán annak metaforikus felidézését, ami által a „személyes megnyilatkozást” tolmácsoló műtípus részévé válik.” (Hegyi 1986, 199-200) Ennek történeti okait Hegyi a társadalmi preformáció fellazulásában és az individuális formáció előtérbe kerülésében, illetve a világszemléleti külső determináció helyébe lépő individuális belső determináció jelentőségében látja.

Hegyi Lóránd a huszadik századi művészetre – hangsúlyozottan keretként – alkalmazza Németh műtipológiáját. A modern művészet fejlődése Hegyi szerint lényegében ezen legutóbbi, személyes megnyilatkozást tolmácsoló műtípus

keretein belül zajlik. A huszadik századi szubjektív-romantikus-expresszív műtípus újraértelmezi, a maga sajátos történeti helyzetének megfelelően, mind a „mágikus-rituális műtípust”, mind a „klasszikus, zárt, autonóm műtípust”, megőríz bizonyos elemeket, formai-strukturális mozzanatokat, de ekkor lényegesen átalakítja mindkét műtípus jelentésvilágát. (Hegyi 1986, 187)¹⁸⁷

Fenti funkciótörténeti-tipológiai kitérőt mindenképpen fontosnak gondoltam megtenni ahhoz, hogy megértsük a fotó funkcionalista-felfogásának hátterét.

Beke László a fénykép „lényegi funkciójaként”, intencionalitásaként négy alapkategóriát jelölt meg.

Az első a valóság megörökítése, a *dokumentálás funkciója*, majd a *mágikus funkció*, ahol a fotón végzett változtatásokat a kép tárgyára vonatkoztatja. A *reproduktív funkció*nál kiemeli, hogy a fénykép technológiai sajátosságai miatt

¹⁸⁷ Nyilvánvaló, hogy a huszadik században a rituális-mágikus műtípus, történetileg szükségszerű módon, nem töltheti be eredeti funkcióját. Ha mégis megjelenik e műtípus sajátosan modern értelmezése, akkor „ez éppen a valóságos kollektív cselekvés, kollektív értékrend, gyakorlati és szemléleti egység lehetőségének esztétikai megteremtésére irányul, illetve ennek hiányát tudatosítja”. Azonban a kollektivitás helyett a szubjektum a meghatározója a műnek. Éppen így nem érvényesül a modern művészetben a zárt, autonóm, mikrokozmosz-szerű műtípus sem. Mivel a modern művészet korszakában többé nem adott a külső valóság és a műalkotás önálló valóságának egysége, nem képzelhető el többé ennek képmása, a külső valóságot esztétikailag leképező, modellező a zárt, logikusan elrendezett, világosan megkomponált mikrokozmosz sem. Amikor a huszadik századi művészetben a mikrokozmosz-szerű műtípus egy-egy formájával találkozunk, nyilvánvalóan ezek sem tölthetik be eredeti, a 15-18. sz.-ban betöltött funkciójukat. Amikor feltűnik egy viszonylagos zártságú, architektúraszerű kompozíció, amely felidézi a mikrokozmosz-szerű lekerekítettség modelljét, az az alkotó belső determinációja alapján épül fel. Ez nem a társadalmi preformáció nyomán jön létre, hanem gyökeresen egyéni, az individuális formáció eredménye, mely nem tart direkt kapcsolatot semmiféle általános és konvencionálisan működő formarendszerrel, hanem a művész valósághoz való szubjektív viszonyát testesíti meg. „A modern művészet alapvetően és történetileg szükségszerű módon individuális: a személyes megnyilatkozást tolmácsolja.”

Hegyi a szubjektív-romantikus műtípust tehát értelmezési keretként alkalmazza, melyben többféle, egymástól eltérő, de közös gyökerű jelenségcsoportot helyez el, s a modern művészetben további három altípust különböztet meg: a „plasztikai momentum”-teremtő, viszonylag zárt, autonóm műtípust; a társadalmi gyakorlatra és az intézményrendszerekre közvetlenül ható, expanzionista jellegű „aktivista-produktivist” nyitott műtípus, illetve a művészeti kommunikációt kutató, „metanyelvi” nyitott műtípust; a művészi személyiség önfeltáró, önkifejező gesztusait közvetítő, az Én identitását kereső „szubjektív-romantikus-expresszív” műtípust.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ugyan az egyes altípusok a modern művészet három alapmodelljét reprezentálják, ám a három altípus között számos átmeneti jelenség alakult ki, és az egyes típusoknak is megvan a maga történeti fejlődése, módosulása. (Hegyi 1986, 199) Lásd még: Horányi 1979.

azonos minőségben újratermelhető és terjeszthető. A *metaforikus funkció* jellemzője, hogy a fotó bizonyos művészeti kontextusban a művészetet testesíti meg, s magát a kommunikációt is jelentheti. Mint az Beke érveléséből kitűnik, a fotó valóságrepresentációs, illetve a művészi megismerés számára nyújtott képessége révén vált a képzőművészeti praxis részévé. Illetve olyan új műfajok megjelenéséhez nyújtott mediális háttérrel, mint az akcióművészet, happening, konceptuális művészet, project art, land art, ahol a dokumentációnak új módozatai váltak hangsúlyossá. Ez a jelenségkör a neoavantgárd médiumorientált expanziója, ahol a fotó használata új típusú gyakorlatokat, műformákat indukált. Természeteszerű az új mediális kifejezésforma hatása a hagyományos képzőművészeti, festői eljárásokra. Példának okáért az „újrealisták” programjában is megjelenik a fotó használata, a természetesség alkotói/leképezési mechanikájának vizsgálata során. A fotó mint kiindulópont, a „valóság” látvány reprodukálásának eszközeként jelenik meg. De amíg például Méhes László, Major János végletekig precízen, fotószerűen fest, addig Lakner László inkább érzékeltet, festői eszközökkel reflektál a fotó jelenlétére, Baranyay András kollázsszerűen be is emel a képbe fotóelemeket, átírva, átfestve egyes részleteit, elemeit (Beke 1997, 17–28). Itt említendő meg, hogy Beke Hajas Tiborral és Vető Jánossal 1976-ban tartott közös előadást a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban *A fotó mint képzőművészeti médium* címmel. Az „új fotó” alaptémái a médium maga és a médium nyelve, a fotóval eszközölhető identitáskísérletek, illetve a fényképpel előhívható vizualitáson túli kontextusok (Hajas 2005, 292–293). A neoavantgárd fotóhasználat megpróbál kilépni a dokumentarista fotográfiai kánonból, ám vonatkoztatási kerete továbbra is a fotó dokumentatív funkciója köré épül (Doboviczki-Készman 2009).

A funkció-központú attitűd a társadalmi folyamatok és a vizuális kultúra azon viszonyaira koncentrál, mely alapvetően egy szociológiai-antropológiai aspektust határol be. A műmodellek kategorizálása ezáltal ugyanis nem csupán

műfaji alapon, a műalkotások immanens szerkezetei mentén, hanem szociológiai fogalmak alapján történik, vagyis a műalkotásokat és az azokat meghatározó folyamatokat egy sajátos művészetszociológiai mátrixban helyezhetjük el. Olyan fogalmak mentén, mely a műalkotást, a műstruktúrát metaszemiotikai képződményként, kommunikációs modellként határozza meg, s nyit utat a kimondottan médiumspecifikus problémákhoz¹⁸⁸.

A funkcionális műtipológiának, s az erre épülő struktúranalitikai interpretációs eljárásainak legfőbb eredménye, hogy képessé teszik a struktúrát “eseményként” tárgyalni, ami a művet a jelentés/értelem összetett viszonyrendszerében határozza meg. Ez az eljárás kiterjed a kép önszerveződésére, a képi megfogalmazásra, a vizualizáció folyamatára, vagyis a vizuális jelentésstruktúra komplexitására. Beke László ebből a metanyelvi problémakörből kiindulva karakterizálja a nyitott mű típusát; a művészi folyamatteremtő aktusba bevonja a nézőt, aki a mű interpretálásával, értelmezésével, mélyebb viszonyainak, összefüggéseinek megfejtésével hozza létre a mű kapcsolatát a valósággal. Ez voltaképpen egy aktus alapú rekonstrukció, ami a mű, a művészet kommunikatív felfogását segíti elő,¹⁸⁹ s egyúttal a mű médiumspecifikus tulajdonságait helyezi előtérbe. Beke László vizsgálódásai közben egy új típusú avantgárd fogalmat hoz mozgásba, amely a médiát tekinti központi kategóriának.

A fentebb érintett némethi, funkciótörténeti műtipológiát Janáky István egy negyedik műtípussal egészítette ki, egy úgynevezett tárgyi együttes, montázs-műtípussal (Janáky 1977). Ez egy cselekvésorientált műtípus, melynek fő

¹⁸⁸ Csak zárójelben jegyezném meg Jurij Lotman felfogását, miszerint „... a műalkotás struktúrája nem más, mint a modell hordozta információ megvalósítása. A műalkotásnak jel-modellként történő meghatározásából következik, hogy az nemcsak a modell, hanem a jel legalapvetőbb tulajdonságaival is rendelkezik.” (Lotman 1973, 238–239)

¹⁸⁹ Ezt az episztemológiai problémakört tulajdonképpen Gombrich előlegezi meg a „romlatlan szem” problematikában. Azzal, hogy a műalkotásokat meghatározó formai és stiláris kérdéseket kulturális alapokra helyezi, s magának a „látásnak” (reprezentációnak) intencionális karaktert kölcsönöz. Nelson Goodmannél ez reprezentáció konszenzus jelegében ölt testet (Horányi 1982)

Ugyanakkor Beke jelen felvetése egyértelműen Umberto Eco nyitott mű fogalomkörével kapcsolatos, annyi különbséggel, hogy azt Eco az informel művészettel kapcsolatban fejti ki a vizualitás területén (Eco 2006, 196–229).

jellemzője a nyitottsága mind a tárgyi világ, mind pedig a jelentéskör tekintetében, amit bátran nevezhetünk intermediális műtípusnak.

Posztfotografikus megközelítés

Az intermediális megközelítés a különféle médiumokat és eszközöket – köztük a fotót, a fotográfiát, a videót, s a különféle technikai képalkotó folyamatokat, eszközhasználatokat (természetesen beleértve a ready made-et is) – az alkotói repertoár, felkészültség és kifejezésforma „csupán” egy lehetséges eszközének tekinti. E műtípus integratív karakterét egyfelől egy kötetlen képalkotói technikai-technológiai apparátus jellemzi, másfelől a műalkotás konceptuális, fogalmi-metodológiai felépítésének jut hatványozott szerep. Ebben a vonatkozásban a kép funkcióját jellemzően az azt felépítő, és az arra ráépülő narratívák, kontextusok alakítják. Ezzel korrelál a fotografikus kép, a kép fogalmának azon kiterjesztése, mely a képzőművészeti praxisban az intermediális műtípus révén jutott érvényre. Dick Higgins a fluxus művészetből származtatja az intermédia jelenségét, illetve abból a „felfedezésből”, hogy a műalkotások nem köthetők egyetlen médiumhoz. Sokkal inkább egyfajta köztes jelenséggén tekinthetünk rájuk. Az intermédia alapú művészetfogalom olyan fogalmi modellt is jelent számára, ahol különféle művészeti irányzatok válnak elhelyezhetővé egyazon értelmezési keretben – mint mások mellett a fluxus, a performance, a happening, a vizuális költészet, konkrét költészet, a konceptuális művészet (...). Higgins megpróbálja mindezt az egyes irányzatok sajátosságai mentén egymáshoz rendezni, valamint az egyes irányzatok közti átjárhatóságokat és átfedéseket diagramszerűen¹⁹⁰ is bemutatni (Higgins 1978;

¹⁹⁰ Dick Higgins Intermédia diagramját (1995) lásd Klaniczay – Szőke 2008, 92. Higginsről és a fluxus mozgalmáról lásd lánya, Hannah Higgins monografikus tanulmányát: Higgins H. 2002.

1966). Ahogyan Szkárosi Endre fogalmaz Higgins kapcsán, „a költői-művészi termelés egy sajátos interdiszciplináris kontextust alakít ki, és ezzel egy intermediális nyelvet teremt” (Szkárosi 2006, 111).

Példának okáért Halász Károly 1972–73-as *Mini-múzeum* című alkotása egy tipikus példája ennek a fogalmi együttállásnak. Műfajilag egy olyan kevert médium, mely erőteljesen konceptuális felépítettségű, hiszen referenciatartománya az aktuális művészetfogalomra vonatkozó kérdéseket fogalmazza meg képzőművészeti eszközökkel (befőttesüvekbe zárt, különböző művészeti stílusokra utaló reprodukciók: op art, konstruktivizmus, absztrakt geometrikus, pop art). Ugyanakkor – mint láthattuk – a mű az alkotó saját aktuális kételyeit, a művészettel kapcsolatos döntési helyzetét, állásfoglalását is megjeleníti. Azzal, hogy szakít ezekkel a műformákkal, mintegy muzealizálja, konzerválja, eltávolítja őket művészeti praxisából. Ezzel együtt maga a mű assemblage-szerű, ready made tárgyegyüttesnek tekinthető (dunsztosüveg, reprodukciók, polc), mely számos verzióban is megjelenik: vázlatok, fotódokumentációk formájában.

Másfelől az intermédia fogalomkörben helyezhetőek el azok a vizuális költészeti jellegű művek is, mint Kismányoky Károly kottaátiratok alapján készült *Betűzene* sorozatai, illetve ezek xerox mutációi (1976–1980), vagy Halász képvers szüzséjére épülő *Struktúra (számok)*, illetve *Struktúra (betűk)* című 1968–69-es munkái¹⁹¹.

Az intermédia fogalomhoz ugyanakkor sajátos integratív szemléletmód társul, mely médiaarcheológiai vonatkozásban a technikailag eltérő képalkotási eljárások szellemtörténeti dimenzióját és ezek médiumspecifikus adaptációját is jelenti. A médiumfogalom megalkotásába olyan fogalmi-metodikai,

¹⁹¹ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 184–185, illetve u.o.: 90–91. A dolgozatban nem foglalkozom részleteiben a vizuális költészettel, csupán azt emelném ki, ahogyan a visual poetry, illetve egyes konkrét költészeti művek az intermedialitás fogalomkörben is értelmezhetőek (Szkárosi 2006, 11–18). A hazai vizuális költészetről, konkrét költészetről lásd többek között Szombathy 2005a, illetve Kovács – L. Simon 1998.

episztemológiai területek is bekapcsolódnak, amelyek már messze túlmutatnak a művészet, a művészettörténet hagyományos határain, mivel az intermediális művészet eleve a nyelvi-konceptuális interpretációt helyezi előtérbe (Szkárosi 2006, 17).

Peternák Erdély Miklós szerepét mások mellett abban tartja kiemelkedőnek, ahogyan a művészet lényegét és feladatát más tudományoktól eltérően határozta meg. Ez a kognitív művészetfogalom nem csak eszközeiben, de a társtudományok fogalmi-módszertani apparátusának átvételében, egyfajta interdiszciplináris programban is jelentkezik (Peternák 2007, 153) ¹⁹². Azáltal, hogy a képzőművészeti médiahasználat, s ezen belül a fotográfia szerepe a neoavantgárd kapcsán hangsúlyossá vált a művészeti-művészetelméleti diskurzusban, egyszerre az is jelentőséget kapott, hogy a képzőművészet számára a fotónak mely típusai, milyen lényegi funkciói használatosak ¹⁹³. Ez nem „csak” a valóság megörökítésének, dokumentálásának képességére, illetve ezzel összefüggésben a fotográfiai látásmódra vonatkozik. Azaz arra, ahogy a fotó a valóság megismerésében teremt új lehetőségeket. Hiszen a fotódokumentum – a tárgyára vonatkozó primer információkon túl – általában olyan kontextusokkal/narratívákkal is rendelkezik, melyek a kép létrehozásának további feltételeit, körülményeit és intencióit is magán hordozza ¹⁹⁴. Ez a szemléletmód mások mellett a Rosalinde Krauss által indexikusságon alapuló interpretatív eljárásban érhető tetten, mely a fotografikus-reprezentáció jel-jelölő közvetlen viszonyát helyezi a középpontba (Krauss 2000, 5–6). Ide sorolható emellett a fotó McLuhani interpretációja, amely a fotográfia „képességeinek” médiatudatos kiaknázását hangsúlyozza, azaz, ahogyan a médium képes

¹⁹² Lásd például Bódy Gábor és a nyelvészet kapcsolatát. Havasréti József tanulmányában mélyrehatóan elemzi Zsilka János szerepét, illetve hatását Bódy filmnyelvi koncepciójának kialakulásában (Havasréti 2009, 11–27).

¹⁹³ Szilágyi Sándor *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984* című albuma és tanulmányai jórészt ezt a funkcionális tipológiát igyekeznek kibontani. Szilágyi olyan képtípusokat határol körül, mint az absztrakt fotó, az expresszív dokumentarizmus, a fotóakciók, a szekvenciális fotósorozatok, térkonstrukciók, városvázák, fényrajzok, önarckép-konceptek, portrékonceptek (Szilágyi 2007).

¹⁹⁴ A fotós eljárások empirikus tanulmányozásához lásd Doboviczki-Készman 2009.

meghatározni (befolyásolni, korlátozni) az üzenet tartalmát (McLuhan 1964, 278)¹⁹⁵.

Ez a problémakör a társadalomtudományokban a képekre vonatkozó tudás és a képhasználat kulturális szempontú tanulmányozása révén került középpontba. Az ikonikus/képi fordulat, melynek alakulásában – véleményem szerint – a kultúra vizualizációja közvetlen szerepet játszott, messzemenően összefügg a képalkotói praxisok, képalkotó apparátusok technikai fejlődésével. Másképpen fogalmazva: a képi fordulat egyik felismerése, hogy a világról való tudásunk kialakulásában és a tudás áthagyományozásában a vizualitás egyre hangsúlyosabb szerepet tölt be. Míg Hans Belting vizsgálódásai jórészt arra irányulnak, hogy feltérképezze a kép és hordozója, a médium és a test közötti határokat, s mindeközben az új típusú képformákra vonatkoztassa médiumelméletének teleológiáját, addig William J. Thomas Mitchell „a kép posztlingvisztikai, posztsemiotikai újrafelfedezéséről” beszél. Arról, ahogyan a vizualitás, a diskurzus, a test, a figuralitás komplexitásában látjuk a képet. A vizualitás nem feleltethető meg a hagyományos szövegmodelleknek – fogalmaz Mitchell. A megfigyelés (tekintet, látás, percepció) legalább olyan problematikát jelent, mint a szöveg a hagyományos, szövegalapú hermeneutika és jeltudomány számára. *„A legfontosabb azonban annak belátása, hogy miközben a képi reprezentáció problémája mindig is élő volt, most már megkerülhetetlenül és soha nem látott erővel nehezedik rá a kultúra minden rétegére a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól a tömegmédia legközönségesebb termékeiig. Az elszigetelés hagyományos stratégiái többé már nem működnek, a vizuális kultúra globális kritikája pedig elkerülhetetlenül szükséges”* (Mitchell 2007, 3–4). Vagyis a nézés problematikája legalább annyira összetett és fajsúlyos problémakör, mint az olvasásé – a W. J. T. Mitchell-féle képelmélet

¹⁹⁵ McLuhan a fotográfiát az úgynevezett „forró médiumok” közé sorolja, mely magas fokon határozza meg az információt, s ezzel együtt alacsony befogadási-aktivitási szinten éri el a címzettet, azaz csekély intenzitású részvételt kíván a befogadótól a megértés során, mivel a befogadónak készen és hiánytalanul nyújtja az információkat (McLuhan 1964, 278). Ezt a felfogást – elsősorban a televízió kapcsán – már közvetlenül megjelenésekor vitatták a közvetített tartalom által kiváltott erős hatások miatt (Lásd Benczik 2001, 327–328).

alapvetően erre az „egyszerű” felismerésre épül. Belting ennél mélyebb összefüggések irányában vizsgálódik; a fenomenológiai hagyományt újragondolva olyan kérdések foglalkoztatják, hogy milyen különbségek vannak a „képek” mediális tulajdonságai, szerkezetei között. Szerinte a medialitás alapvetően nem ekvivalens a képek anyagiságával, a hagyományos forma-tartalom különbségtétel többé nem érvényes. *„Az anyagiság mint terminus egyébként sem felelne meg a mai médiumok jellemzésére. A médium forma, vagy pedig közvetíti a formát, amelyen keresztül észleljük a képeket. A medialitást azonban nem korlátozhatjuk a technológiára sem. A médiumok szimbolikus technikákat használnak; ezek segítségével közvetítik a képeket (...) a medialitás legtöbbször intézmények által szabályozott, és politikai hatalom céljait szolgálja.”* A képeknek szükségük van egy médiumra ahhoz, hogy a mentális képet fizikai képpé változtassák (Belting 2005, 26–27).

Mindezzel együtt a fotográfiának és az új médiumoknak hatványozott szerep jut a képi fordulat diskurzusban. Elég csak Horst Bredekamp azon törekvéseire gondolni, aki *A fotográfia mint tudományos médium*, illetve a *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány* című tanulmányaiban azt vizsgálja, hogy miképpen vált a fotográfia már igen korán a tudományos praxis – oktatás, kutatás – részévé, illetve, hogy a fotó milyen új típusú megfigyelésekre, tapasztalatokra ad lehetőséget (Bredekamp – Brons 2005; Bredekamp 2003;). Utóbbi esszéjében Hans Beltingre hivatkozva arra hívja fel a figyelmet, hogy Erwin Panofsky ikonológiai-ikonográfiai módszere alkalmas lett volna egy sajátos képtudomány (*Bildwissenschaft*) megalapozására. Ha és amennyiben Panofsky nem korlátozta volna ezt a módszert a reneszánsz képi allegóriák elemzésére, hanem nyitott lett volna az új médiumokat is bevonni módszertanába. A fotográfia kapcsán éppen ezt az elmaradt irányváltást próbálja meg korrigálni hivatkozott tanulmányában Bredekamp¹⁹⁶. A fotográfia a művészettörténet és a képtudomány számára olyan új kérdéseket vet fel, melyek

¹⁹⁶ Panofsky ikonográfiájáról lásd Panofsky 1984.

referenciális és reprezentációs vonatkozásában egyaránt arra irányulnak, hogyan változik meg a képek társadalmi-kulturális funkciója egy kiterjedőben lévő vizualitásban. Belting és Mitchell is ebben a vonatkozásban beszélnek a képek politikájáról; míg Belting a képek antropológiájára, a társadalmi-kulturális képhasználatok szubjektív kontextusaira fókuszál, addig Mitchellnél a képhasználat általában ideológiai és politikai aktussal kapcsolatos problémaként jelentkezik (Belting 2003, Szőnyi-Szauter 2012).

Ettől eltérő irányban közelíthetünk a fotóhoz – ám sajátos módon nagyon hasonló kérdéseket fogalmazhatunk meg –, amikor egyfajta tematizációs alapon arra keressük a választ, hogy milyen konvencionális ábrázolás típusokat különíthetünk el a fotográfiában. Tehát nem elsősorban, azaz nem egyedülként az ábrázolt ikonográfiai-ikonikai tudásszintek, tartalmak meghatározóak, hanem legalább ennyire a fotográfia mint médiahasználat, mint kulturális praxis kerül előtérbe. Ez a kategorizálás azt bizonyítja, hogy a látás/tekintet milyen sajátos gyakorlata kapcsolódik az adott képhasználatokhoz, illetve bizonyos képhasználatok hogyan alakítanak ki sajátos látás- és ábrázolásmódokat. S ami legalább ennyire lényeges, hogyan alakítanak ki sajátos valóságtapasztalatokat. A képek preikonografikus szintjén a mindennapi tapasztalat alapján beazonosítható alapvető élethelyzetek és életvilágok tárulnak fel, melyek azonban nem csak szöveges, hanem képi-vizuális olvasatainkra, emlékeinkre, tapasztalatainkra is hagyatkoznak. Ez a mediatizált valóságtartomány azonban kettős természetű: egyfelől azok a kulturális tudás-tartalmak jellemzik, melyek az adott fotográfiai ábrázolásban – mint sajátos ikonográfiák – megjelennek, másfelől pedig egy-egy fotográfiai felvétel mögött megfogalmazható intenciók, képalkotói szándékok is felsejlenek. Ezek együttesen nyújthatják a kép ikonikus szintjének olvasatát. Ez a kérdéskör a kortárs képtudományi recepciók egyik központi vizsgálódási terepét kínálja, amelyben a vizuális kultúra, vizuális antropológia, visual studies és egyéb társtudományi irányzatok érvényes megnyilatkozásának lehetünk tanúi (Sachs-Hombach 2006).

Ebben a kiterjedő képfogalomban sajátosan értelmezhetőek újra Walter Benjamin azon megállapításai, melyeket a technikai reprodukciók kapcsán fogalmazott meg, s amelyek szintén a képhasználat társadalmi kötöttségeire világítanak rá. Sarkalatos állítása, hogy a technikai médiumok által közvetített művek eredetisége elvész, a mechanikus sokszorosíthatóság következtében a kultikus érték fölé a kiállítási érték kerekedik. Ez egyben a művek auravesztését is jelenti, a mű „itt és mostjának” egzisztenciális kiüresedését. Benjamin a technikai képalkotást a társadalom intézményrendszereihez köti, amelyre az apparátus fogalmat vezeti be¹⁹⁷. Míg Benjamin a széles társadalmi rétegekhez eljutó reprodukciók felszabadító erejében, a „kulturális távolság” megszüntetésében látja az új technológiák hasznát, addig Theodor W. Adorno és Max Horkheimer kritikája a technológiát vezérlő kultúripart érinti. A modernista és avantgárd művészetekre a társadalmi távolságtartás eszközeként tekintenek, amely a tömegek számára elérhetetlen, s ellenáll a konzumizmusnak (Adorno-Horkheimer 1990, 147–200). Benjamin szerint – s ebben Adorno is azonos álláspontot képvisel¹⁹⁸ – az apparátus instrumentalizálta a képek használatát, azaz a politikai-gazdasági hatalom igen hamar rátelepedett a kép-iparra (elsősorban a filmgyártást, a mozit tekintették szimptomatikusnak ebben a vonatkozásban). Guy Debord fogalmazza újra ezt a függőségi viszonyt bő egy évtizeddel később¹⁹⁹: úgy látja, hogy az apparátus az uralkodó rend fennhatóságát a lét minden feltételére kiterjeszti, és az állam-gépezet, vagy a médiaipar az emberek látványfüggőségét használja ki az uralmi helyzet

¹⁹⁷ A Walter Benjamin-féle másolat paradigmát írja felül W.J. Thomas Mitchell, *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában* című esszéjében. Mitchell szerint a másolatok sokkal inkább verzióknak tekinthetők, melyek adott esetben jobbak mint az eredetiek, sőt, gyakran az eredeti-verzióval nem is találkozhatunk. A bio-kibernetikus korban továbbá az egyes verziók már önálló identitással, egzisztenciával is bírhatnak. (Mitchell 2003).

¹⁹⁸ Itt most kissé félrevezető lenne feleleveníteni a Benjamin vitáját Theodor W. Adornoval, ahol Adorno leginkább a következtetlen dialektikus szemléletmódot, a történeti hűség feladását, s pozitívizmusba hajló következtetéseit kéri számon Benjaminon. A Benjamin-vitához lásd Huyssen 1986, 152–156.

¹⁹⁹ Adorno és Horkheimer tanulmánya a fasizálódó Németország, majd az Egyesült Államokba történt kivándorlás „élményein” alapszik. *A felvilágosodás dialektikája* című művet 1947-ben adták ki először (bár a művet közösen jegyzik, a Kultúripar rész Adorno írása). Debord műve 1960-ban jelent meg nyomtatásban.

kialakítására. Az apparátus működését sajátosan határozza meg Vilém Flusser a nyolcvanas évek elején, miszerint az apparátust szövegek – a kánon – keltik életre, s mi a szövegek révén vagyunk képesek uralni az apparátust. Ugyanakkor ez egy kettős természetű viszony, hiszen a társadalom intézményrendszerei is ezeken az apparátusokon – szövegek, szabályok, fogalmak – keresztül hoznak létre uralmi viszonyokat az egyén és a felhasználói csoportok felett. E függőséggel, uralmi helyzettel szemben jönnek létre azok az autonóm, szubjektív látás- és cselekvésformák, melyek a szabadság illúzióját, és azt az alkotói habitust hivatottak megjeleníteni. Ezek azok az attitűdök, melyek a képalkotó művészetben egyszersmind a valóság megismerésének, megtapasztalásának új módozatait, s egyúttal a valóság konstrukcióinak új területeit is jelentik (Benjamin 1969; Debord 2006; Flusser 1990).

Ez a strukturalista látvány vezérlőelve, amely egyfelől a valóságábrázolás stiláris és formai alapegységeit, strukturáltságát tárja fel, másfelől a valóság és egyfajta szándékolt ideálisnak tekintett valóság-állapot közti összefüggésrendszert hoz létre. A technikai képek, az új típusú képalkotó technikák és technológiai eljárások ezt a valóságdimenziót tárják egyre szélesebbre, ahol a látás – modális kötöttségeiből, retinális korlátaiból mintegy felszabadulva – a primér valóságérzékelés elől eddig elzárt tartományokban új típusú reprezentációk lehetőségét fedezi fel. Olyan látványkonstrukciókét, melyeknek elsődleges élményanyagát a technikai képalkotás frissen felfedezett terepei jelentik. E reprezentációk ugyanis egy mediális valóság, egy mediatizált megismerés eredményeként jönnek létre, s a képek referencia- és jelentéstartománya szervesen kötődik az ezeket létrehozó, illetve közvetítő apparátusokhoz és médiumokhoz.

A Pécsi Műhely esetében mindez elsősorban a fotóhasználatban érhető tetten, ahol a jellemzőbb összefüggéseket és egyes szimptomatikusnak vélt eseteket az alábbiakban igyekszem láthatóvá tenni.

A Pécsi Műhely fotómunkái

A fotó használata a magyar neoavantgárd művészetben a hatvanas évek második felétől vált hangsúlyossá. Ahogyan Beke László a problémát megfogalmazza, ez „kezdetben” nem egyszerűen a technika használatában jelentkezik, hanem olyan festészeti – s esetenként szobrászati – gyakorlatokban, amelyekben egy sajátos fotó-látásnak lehetünk tanúi a hazai „újrealisták” – mások mellett Méhes László, Lakner László, András és Major János – alkotói programjában. Beke nézete szerint a hiperrealizmus fotószerűsége éppen olyan gondolati probléma, mint a konceptuális művészet fotóhasználata. Ezt nem a valósághoz, hanem a látványhoz való viszonyban karakterizálja, ahogyan különböző fokozatokat különít el az áttételeesség szempontjából; 1) természet utáni leképezés; 2) emlékezetből való leképezés; 3) mechanikus leképezés (tárgy lenyomata, fotó, videó, tükör); 4) a mechanikus leképezés – több fázison keresztül történő – leképezése.

Beke az utóbbi esetre fókuszál, melynek különféle, alkotónként is eltérő helyzeteit vizsgálja meg. Ezek olyan szituációk, ahol a fotó mediális tapasztalata épül be a műbe. Mások mellett Méhes László festményei kapcsán mutat rá arra, hogy nála a festmény a fényképezőgép „egy szemmel látását” adja vissza, ahogyan festői eszközökkel vitatja azt (például a síkábrázolásban a vetett árnyékok plasztikussá tételével), vagy a sematizmuson keresztül ironizál, ahogyan a sematizmus kifejezésformáját bírálja. E festmények nem pusztán fotó alapján készült átiratok, melyek megtevesztésig hasonlítanak az „eredeti” fotóra. A szerző itt szándékosan jelenít meg olyan képi kontextusokat, amelyekben egyértelműen kiolvasható, hogy e festmények elsődleges témája maga a fénykép, mely interpretálja a képen egyszer már átszűrt látványt (Beke 1972b, 18). Mindez a fotótudatos eljárásmodra, azaz a fotónak a képalkotó munkában játszott konstitutív szerepére irányítja rá a figyelmet a különféle festői gyakorlatokban. Ugyanakkor a fotó önálló médiumként, egyúttal új státusz

jelleggel épül be a képzőművészeti kifejezésformák közé. Mindezt jól mutatja Beke László 1971-ben szervezett *Elképzelés* című művészeti projektje, amely a hazai konceptuális művészet egyik első manifesztációjaként tartható számon – s amelyre a Pécsi Műhely tagjai is meghívást kaptak. Beke viszonylag egyszerű, de annál provokatívabb felvetése a művet az elképzelés dokumentációjával tette ekvivalenssé, azaz olyan tervek/elképzeléseket várt a felhívásra, melyek egyértelműen konceptuális karakterrel bírnak – még ha nem is tekinthetők egyértelműen konceptuális műveknek. Beke felkérésére végül harmincegy művész reagált²⁰⁰; a munkák egy része valójában munkatervként-munkanaplóként értelmezhető, melyek az alkotás folyamatára, a kivitelezésre fókuszálnak, s kevésbé feleltethetők meg a konceptuális művek típusainak²⁰¹. Erre a reakcióra pont a műhelyesek szolgálnak például: Beke éppen a „pécsiek” munkái kapcsán szól elmarasztalóan arról, hogy nem gondolták át elég mélyen az „elképzelés problematikáját” (Beke 2008, XI). A „pécsiek” pedig – Halász kivételével, aki nem vett részt ebben a programban – igen számottevő anyaggal, portfóliókkal jelentkeztek a felhívásra. Lantos Ferenc például egy kisebb

²⁰⁰ Végül az alábbi művészek vettek részt a programban: Attalai Gábor, Bak Imre, Bálint István, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Donáth Péter, Erdélyi Miklós, Fajó János, Ficzek Ferenc, Gulyás Gyula, Harasztý István, Hencze Tamás, Jovánovics György, Kemény György, Keserű Ilona, Kismányoki Károly, Korniss Dezső, Lakner László, Lantos Ferenc, Legéndy Péter, Major János, Méhes László, Pauer Gyula, Perneczky Géza, Pinczehelyi Sándor, Schaár Erzsébet-Gulyás Gyula, Szentjóby Tamás, Szijártó Kálmán, Tót Endre és Türk Péter.

²⁰¹ Tatai Erzsébet a konceptuális művészetben –Tony Godfrey és Daniel Buren nyomán – az alábbi típusokat különít el: „*Godfrey a konceptuális művészet jellegzetes megnyilvánulási formáiként a szavakat, a ready-made-et, a dokumentációt és az intervenciót nevezte meg, mindegyiket egy-egy meggyőző példával támasztotta alá. Másutt hét területet említett meg: a szeriális munkákat, anti-formalista szobrokat, nyelvi alapú, elméleti munkákat, monokróm festményeket, intervenciókat és az arte poverával társított readymadeket. (...) Daniel Buren mindezt négy típusba sorolja: 1. terv, vázlat, projekt 2. egy formula, művelet vagy fogalom felhasználása, alkalmazása, alakítása 3. szöveges munkák „tisztá koncept” 4. eszme, eszmerendszer (mint „ezoterikus” tanok, legfrissebb tudományos eredmények, megoldatlan problémák, feltárandó területek, társadalmi politikai kérdések) részben (eklektikus) alkalmazása.*” (Tatai, 2006, 46–47).

Hajdú István szerint a concept art olyan fogalmi művészet, melynek megjelenési formája a gondolat, amit olyan segédeszközök továbbítanak, mint az írott és élőbeszédű szövegek, a fényképek, filmek, térképek. Hajdú – elsősorban Joseph Kosuth munkássága nyomán megpróbálja rendszerezni a konceptuális művészet hangsúlyos irányzatait, irányait, s lényegében az elanyagtalanított, „tisztá” konceptuális-fogalmi művészet mellett foglal állást. Ez egy olyan művészetfogalom, mely „helyként” a szellem szféráját jelöli ki, s olyan karakterei azonosíthatók be, melyek a mozgást, az időt, a környezetet és a társadalmat, valamint az szubjektumot használják a művészi megmunkálás céljaira. (Hajdú 1975, o.n.)

tanulmányt írt a geometrikus – kör és négyzet – modulok variációs lehetőségeiről, jelentős képanyaggal illusztrálva az elméleti eszmefuttatást. Ficsek Ferenc a „pszeudo-jelenség”²⁰² hasonló mélységű vázlatát készítette el, lépésről-lépésre – fotókkal, rajzokkal és azok magyarázataival – illusztrálva a sík- és térbeli tranzakciók és metamorfózisok egyes fázisait. Szijártó Kálmán egy, a saját munkáit átfogó portfólióval jelentkezett, melyben geometrikus vázlatok, kész nyomatok ugyanúgy helyet kaptak, mint egyes land art kísérletek előzetes vázlatai. Kismányoky Károly elképzelésében egy olyan gondolatsor fogalmazódik meg, amely a természetbe helyezett geometrikus elemek (fákra tekert papír-szalagok) és a Bonyhádon készített tűzzománc munkák közti analógiára épül. Itt jelenik meg leginkább az a tudatos alkotói folyamat, mely a fotót teszi meg a vizsgálódások terepévé, illetve az ezek alapján születő grafikai vázlatok és tűzzománc munkák kiindulópontjává – némiképp hasonlóan a fentebb taglalt Méhes- és Lakner-féle eljárásmodhoz. Beke természetszerűen nem ezt a típusú konceptuális attitűdöt preferálta, Kismányoky és Szijártó munkáiból egyedül egyik, a *Sárga guruló papírtekerics* című 1971-es land art akciójuk²⁰³ vázlatát emeli ki (Beke 2008, XI). Beke reakciójából és a beadott munkákból az derül ki, hogy felhívását a jelentkezők nem azonos gondolati síkon értelmezték, esetlegesen félreértelmezték. Más szempont, hogy a műhelyesek konceptuális művészetben való jártassága, fogalmi-vizuális készlete nem volt teljesen adekvát a felhíváshoz. Ez abból adódhatott, hogy a land art törekvéseket még rendre a geometrikus látásmódhoz sorolták. Kivételt egyedül Pinczehelyi Sándor fotómontázsai képeztek, amelyekben közterületeken, városképben, természeti környezetben helyez el konstruktív-geometrikus formákat. Beke e műveket a project art, land art törekvésekhez kapcsolja.

Az *Elképzelés*-projektben jó néhány esetben jelentős szerep jut a fotónak, illetve különféle mediális eljárásmodoknak, melyek a műhelyesek akkor már

²⁰² A pszeudo-fogalmát itt Pauer-i értelemben használom; e munkáknál a *trompe-l'œil*-ről, illúziókeltésről beszélhetünk.

²⁰³ A művet lásd: *Guruló sárga csík*, 1971. Pinczehelyi 2004, 307.

meglévő, illetve későbbi munkáival lényegi párhuzamokat mutatnak. Ilyennek tekinthetjük ezek közül Attalai Gábor filmterveit, köztük a *Csillag (Negatív object)* című akciójának film-tervezetét²⁰⁴, melyet a budai Duna-parti lépcsőkön kívánt újraforgatni. A csillag-formát közel nyolcvan négyzetméternyi alapterületen akarta újraalkotni, filmen dokumentálva a cselekményt. Ez a motívum a későbbiekben Pinczehelyi Sándornál kap hangsúlyt, amikor mások mellett Man Ray/Marcel Duchamp, Moholy-Nagy és éppen Attalaira hivatkozva vezeti be a csillag-motívumot művészetébe²⁰⁵.

Egy másik, szintén a műhelyesek land art törekvéseihez kapcsolható munka Gulyás Gyula – korábban már hivatkozott – *Hegybevarrás* című (1971) fotóapplikációja, melyet a Villányi Nemzetközi Kőszobrász Szimpóziumon készített. Gulyás land art projektterve egy a kőbánya falán látható tizenöt méteres repedést varr össze méteres öltésekkel. Egy szintén Villány – jobban mondva nagyharsnyi kőbánya – inspirálta mű Pauer Gyula *Villányi Pszeudo relief* című 1971-es munkája²⁰⁶. Jelen munkák nem csak Villány és az ott akkor már három éve működő alkotótelep közelsége miatt aktuálisak, sokkal inkább a fotográfiának a land artban és projekt artban elfoglalt új típusú szerepköre apropóján. A fotográfia valóságábrázoló, dokumentatív funkciójához kapcsolt előzetes beállítottsága itt nem érvényes, hanem egy elképzelt, projektív valóságélmény válik elsődleges tapasztalattá. A fotónak ezt a funkcióváltását hangsúlyozza Beke akkor, amikor az akcióművészet, a projektművészet, a land art és a konceptuális művészet fotóhasználatában a valóság megörökítésének dokumentatív funkciója mellett a – mágikus, illetve a reprodukív funkciókon túl – a metaforikus funkciót hangsúlyozza. Ez alatt a kommunikáció különböző lehetőségeinek kiterjesztését, modellszerű helyzetek megvalósítását, illetve különféle műveletek lehetőségét érti. Pinczehelyi fenti munkája ebben a

²⁰⁴ A művet lásd: Beke 2008, 3.

²⁰⁵ *Pinczehelyi Sándor kiállítása*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs 1974. szeptember 20 – október 13.

²⁰⁶ A művet lásd: Szőke – Beke 2005, 54. A mű 1971 nyarán készült, a Siklósi Szobrász Szimpózium alkalmából. Pauer a kőbánya egy részletét „kopírozta” – domborítással, szórópisztollyal, festőhengerrel – egy alumínium lemezre, s ezt applikálta vissza eredeti helye mellé a sziklafalon. Lásd még erről Szőke-Beke 2005, 55.

vonatkozásban más fogadtatásra talál, mint a műhelyesek „szimpla” tervdokumentációi, munkáikról alkotott elméleti eszmefuttatásaik.

Mindezt azért fontos, mert épp a geometrikus hagyománnyal való szembenézés, illetve szakítás jelenti a vízválasztót a hetvenes évek első éveiben a műhelyesek munkájában; a felismerése annak a korlátosságnak, melyet a geometrikus, új konstruktivista törekvések kapcsán Rosalinde Krauss is észrevételez (Krauss 1986, 9-22).

Pinczehelyi egy 1977-es, *Csillag /utcakő/ 1972-73* című írásában maga is rámutat arra, ahogyan a csoport egységes, közös feladatmegoldó attitűdje lazul, felbomlik, s megindulnak az egyéni útkeresések, melyekben a saját problémák definiálása válik fontossá. Ennek a folyamatnak a kezdetét Beke *Elképzelés* című felhívásához köti, aki ezeket a törekvéseket a „geometrikus nosztalgia” fogalmával illeti (Pinczehelyi 1977).

„Geometrikus nosztalgia”; a konstruktivista szemléletmód a Pécsi Műhely fotómunkáiban

A Pécsi Műhely munkásságában két attitűd találkozásának lehetünk szemtanúi, amikor a tagok „geometria utáni” munkáit vesszük számba. Az egyik ilyen a jellegzetesen hetvenes évekbeli, kelet-közép-európainak tekintett „mindent kipróbálni” habitus. Hegyi Lóránd ezt a művészeti alapállást olyan heroikus kísérletnek tekinti, ahol a művész az eleve lehatárolt szociális, intézményi keretek közt saját tapasztalatai alapján, a maga sajátos eszközeivel fedezi fel, s akarja meghódítani a valóság különféle tartományait, miközben különböző médiumokkal dolgozik. A művész ennek velejárójaként nem egy szisztematikus,

logikusan felépített, a részproblémákat is feltáró program mentén alkot, azaz nem oeuvre-t épít, hanem kérdéseket vet fel és problémákra reflektál (Hegyi 1990, 41). A Pécsi Műhely esetében – mint az a land art kísérletek során megmutatkozott – ez a problémafelvető, mindent kipróbálni attitűd sajátosan kötődött a fotográfia és a film használatához. Ez a médiahasználat azonban nem korlátozható, nem korlátozódott az egyes technikai médiumokra. A természet mediatizálása, a természetet médiumként kezelő munkák számára a fotográfia, illetve a film mint hordozó, mint dokumentációs és megjelenítési eszköz jelent meg. E technikai eszközök természetszerűen magukban hordozták médiumspecifikus tulajdonságaikat, az alkotások pedig a felvételek készítőinek mediális/technikai felkészültségét. A természeti látvány fotográfiai eszközökkel történő megörökítése, hangsúlyossá tétele – esztétizálása – nem egy land art munkában tudatos képalkotói, kompozíciós jegy formájában van jelen. A beavatkozás ezeken a műveken arról árulkodik, ahogyan az amúgy efemernek tekinthető természeti látványt átemelik egy másik esztétikai minőségbe, ahogyan ez a *Világoskék papírtekercs, fák között kifeszítve* című (1970) sorozat egyes elemeinél megjelenik. A fény-árnyék viszonyok, a kontrasztok változása, a kép belső struktúrájának összefüggései a fotográfiai látványra szorítkoztak, s a megismerést ebben a formában a valóság primer tanulmányozásáról annak fotó és a film dokumentációira terjesztették ki. Ez a mediatizált valóságtapasztalat egy olyan reflexív ráismerést jelent a valóság jelenségeire, mely természeténél fogva elidegeníti a megfigyelőt vizsgálódásainak tárgyától; ugyanakkor szubjektivizál is, amennyiben a vizsgált valóságszeletek meghatározott elvek szerint, szelektálva kerülnek rögzítésre. A művészi megismerésnek és valóságtapasztalatnak ez a mediatizált és kísérletező formája válik gyakorlattá a hetvenes évek land art munkáiban, s a későbbiek során születő legtöbb munka szemléletmódját a tudatos médiahasználat jellemzi.

Azonban – s ez a „másik” attitűd – a Pécsi Műhely fotográfiához való viszonyát legalább ennyiben meghatározta az a konstruktivista hagyomány,

amely nem a fotográfia dokumentaristának tekinthető, hanem a Moholy-Nagy László képviselte szellemi irányzatához köthető²⁰⁷. Jóllehet Moholy-Nagy fotográfiai munkásságát csak áttételesen – elsősorban szövegek, jegyzetek, kéziratok²⁰⁸, illetve a Pinczehelyi 1974-es kiállítási katalógusa kapcsán már említett, 1972-ben magyarul megjelent *Az anyagtól az építészetig* című könyvön keresztül – ismerték, a Pécsi Műhely fotómunkái közt egyaránt megtaláljuk a konkrét fotográfia, a fotogram, a fotómontázs/fotóplasztika különféle változatait is. A fotómontázs Moholy-Nagy-féle változata szigorúan konstruktív felépítésű, a szisztematikusan kiválogatott motívumokat kevés grafikus elem, jellemzően egyenesek, kör és más mértani alapforma kapcsolja össze, s sokkalta „nagyvonalúbb”, „elegánsabb”, mint a dadaisták zsúfolt benyomású, ragasztott kompozíciói (Beke 1980, 10).

Peternák Miklós a fotogramot olyan képfajtaként határozza meg, mely az „új látást” demonstrálandó jött létre. Ez az új látás – a megtanulható kép-nyelv – nemcsak képes arra, hogy bevonja a fotót és a technikai eljárásokat a képzőművészet alkotói eszköztárába, hanem számos olyan kulcsfogalom is megragadható általa, mint a látás, a fény, az idő, a térmozgás, s a struktúra (Peternák 2007, 71).

A fotogram típusú képépítési eljárás érhető tetten Ficzek árnyékvetítéseiben, Kismányoky pecsétékből kibontakozó térmontázsaiban²⁰⁹, de még Halász magasles sorozatában is, amelyben a – sajátosan konstruktivista, a sík-tér problematikát modellező – eljárás különböző eredményeivel találkozhatunk. Halász ugyanis – néhány Moholy-Nagy 1932-es *lichtspiel: schwarz-weiss-grau*,

²⁰⁷ A konstruktivista vonatkozásban példaképnek tekintett Kassák fotográfiai munkássága – a Munka kör – nem merül fel követendő irányzatként. Ennek oka valószínűsíthetően az ebben tetten érhető szociologizáló nyelvezet elutasítása.

²⁰⁸ Kismányoky visszaemlékezése szerint Maurer Dórától kaptak xerox másolatokat a Moholy-Nagy László-szövegekből. Sajnos ezeket nem sikerült beazonosítani. Interjú Kismányoky Károllyal, 2005. augusztus (saját felvétel).

²⁰⁹ Kismányoky a térmontázst a térépítés és térképzés olyan eseményének tekintette, ahol a meglévő és kiválasztott terek formákkal behatáolt egységeit illesztette egymáshoz, illetve ezek kapcsolódási lehetőségeit vizsgálta, ahol maga a térbeli helyzet szabja meg a kapcsolat-kapcsolódás módját: erősítik, illetve semlegesítik egymást (Kismányoky é.n./d, 8-9)

vagy még inkább a *Fény-tér-modulátor* (1922–1930) művét megidéző fotókísérlete után – ezt a sík-tér problematikát az 1972-74 közötti, majd 1978-tól újra aktualizált *Magasles* sorozatában bontja ki. 1971-es fotókísérlete sajátosan *halászos*. Szemben Moholy-Nagy *Fény-tér-modulátorával* a kivitelezés esetlegessége, a felhasznált s a megvalósult műben felismerhető hétköznapi alapanyagok – alufólia, reszelő, kilyuggatott kartonlapok, nylonfólia – azt a sajátosan kelet-európai ízt hozzák elő, amely az arte povera, a „szegény-művészet” és ezzel összhangban a szokatlan anyaghasználat karakterében fogható meg. Halász az itt – és a műhelyesek körében – detektált problémákból a festői megoldás felé fordult. Magasles munkáin ugyanaz, vagy legalább is nagyon hasonló probléma foglalkoztatja, mint Kismányoky és Ficzeket, azaz a tér síkbeli leképezésének szubjektivitása; azoknak a sajátos nézőpontoknak a felfedezése, ahonnan a geometrikus eszközökkel megfogalmazható látványt el lehet távolítani az objektív, matematikailag leírható elvektől és szabályoktól. Halász e munkái szervesen kapcsolhatóak Ficzek szék-konstrukcióihoz, és jelentős mértékben Kismányoky pecsét-halmazos tér-tanulmányaihoz.

Kismányokynak 1972-73 között születtek meg azok a fotómunkái, melyeken különféle együttállású pecséthalmazokból hoz létre olyan permutálódó sorozatokat, amelyekben egy-egy pecsétet négy-öt fázisban, rétegenként exponált egymásra. A lenagyított papírképekre újra pecséteket helyezett, majd ezeket lefotózta, előhívta és lenagyította. Az eltérő pozíciókban – elforgatott, döntött, véletlenszerű, illetve geometrikus szabályokat is megidéző relációkban – rögzített pecsétfigurák egymásra vetülő képe olyan tértöréseket, tér-helyzeteket alakít ki, amely a pecsét tárgyi megjelenését is megváltoztatja. Ahogyan fotó és eredetije egymásba csúszik, megszűnik a határ a különböző felvételi sorrend és a felvett rétegek között – erre legfeljebb az egyes figurák méretéből, tónusából, illetve a tárgyak árnyékából lehet következtetni. A fehér, szinte steril háttér úgy emeli ki a kompozíciót, hogy egyúttal teret enged a különféle térképzeteknek, ahogyan az egyes figurák kijelölik saját sík-

irányukat, „interpozícióikat”. Kismányoky ezen fotói, fotókísérletei sajátos tértanulmányoknak tekinthetők, melyekben az foglalkoztatja, hogy a korábbi geometrikus képalkotói tapasztalatai hogyan alkalmazhatóak fotográfiában, illetve a fotográfia milyen új lehetőséget teremt ennek a képalkotói eljárásmodnak a kiterjesztésére. Kismányoky fotóplasztikái – ezeket a munkákat leginkább ezzel a fogalommal lehetne jellemezni – rendre azokat a problémákat járják körül, ahogyan a tér szervezésének szabályszerűségeit, esetenként problematikusságát igyekszik feltárni. Ilyen problémaként jelenik meg a tárgy és a tárgy képének a tükröződésben jelentkező térbeli átstrukturálódás, ahogyan a tükrözött képen különféle hangsúlyeltolódásokat lehet érvényesíteni a kompozíció során. Így például a tárgy és annak tükröződése során azt figyeli meg, hogy miképpen illeszthetők egymáshoz különféle terek: a tárgy és a tárgy tükröződésének terei. Egyrészt azt vizsgálja, hogy miképpen kapcsolhatók egymáshoz ezek a térkivágások, vannak-e az illesztésnek tárgyból eredő sajátosságai, másrészt milyen sajátos térkonstrukciók – vagy ahogyan ő nevezi, „köztes téri állapotok”, „térkivágatok” – jönnek létre ezekből a montázsokból (*Pecsétek 1972-73; Bábjáték 1972-73; Tükröződés 1972-74*²¹⁰).

Jellegzetesen Ficzek az, akinél a fény képalkotó lehetőségeinek vizsgálata, az ezzel kapcsolatos problémák érzékelése, azok teoretikus és gyakorlati kibontása a geometrikus téralakítás szisztematikus programjában köszön vissza. Ez a programszerű kutatás számos ponton eltér Moholy-Nagy munkáitól, melyeket sokkal inkább egyfajta személytelenség, az egzakt, a perspektivikus ábrázolástól megszabadított fényalakítás jellemez. Csatlós Judit hívja fel arra a figyelmet tanulmányában, hogy Halász fotogramjai anyagszerűségükben, kézműves jellegükben s a felhasznált anyagok-tárgyak banalitásában eltávolodnak a klasszikus avantgárd letisztult, univerzális formavilágától (Csatlós 2011, 72–73). Ez a megállapítás hatványozottan érvényes Ficzek munkáira; nemcsak abban a vonatkozásban, ahogy egy hétköznapi konyha-, illetve tonet-szék válik

²¹⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 153–157.

műveinek alapotívumává, hanem abban a kézműves-iparos attitűdben is, ahogyan az anyagot, a különféle nyersanyagokat és technológiai eljárásokat saját kísérletei során felfedezi, teszteli és saját elképzelései szerint formálni igyekszik. Ez az „iparos” habitust ötvös-tanuló éveiben sajátította el középiskolás korában, s ez a fajta precizitás, az anyag formai és szerkezeti tulajdonságainak tudatos számbavétele alapvetően határozta meg viszonyát műveinek nyersanyagához. Ficzek – Major Kamillhoz hasonlóan – már a Bonyhádi Alkotótelepen is kísérletezett a különféle festékek komponenseivel, valamint az égetési folyamatokkal. Az alkotótelep tapasztalatai közül az egyik leghasznosabb, s a későbbi munkáin gyakorta alkalmazott eljárásmodot a szórópisztoly-fújós (*air brush*) technika jelentette. Ficzek ugyanis ennek az eljárásnak a segítségével alakította ki azt a rá jellemző, egyedi nyelvezetet, amely a különféle sablonok rétegesen egymásra montírozott kollázsaiban köszön vissza. E munkái során különféle sík- és térkonstrukciók, kör- és négyzetes síkidomok egymáshoz való viszonyait taglalja. Ugyanez az eljárásmod lesz az alapja gömb-konstrukcióinak is, melyeket 1969-ben készített el először – igaz, ezekhez saját, szájjal fújt festékszóró technikát alkalmazott²¹¹. Ficzek ugyanis egy sajátos analógiára figyelt fel és állított vizsgálódásainak középpontjába. Ez pedig nem más, mint a sablon-fújás és a fotogram közötti eljárások hasonlósága, azaz a festékekkel létrehozott lenyomat versus a fény-árnyék kép közötti megfelelés. Ez a leképezési elv jelenik meg szék-vetítésein, mikor az ajtóba felfüggesztett szék árnyékának fotografikus lenyomatát fixálja. Ugyanakkor hasonló kérdések foglalkoztatják, mint Kismányokyt a térkonstruáló fotogramjai esetében, csak egy egészen más összefüggésben. Míg Kismányokyt, mint láttuk leginkább a létrehozható térkollázsok strukturális összefüggései foglalkoztatják, addig Ficzek vizsgálatai a tér – Paueri értelemben vett – pszeudo jelenségeire fókuszálnak. Ficzek Pauer Gyulához hasonlóan az ábrázolt test tömegét és a fényt veszi kiinduló fizikai elemnek látványközpontú vizsgálódásaihoz, s az „ábrázolt” testek – szék, talicska, majd a táncosnő – formáját, alakját változtatja.

²¹¹ Az *air brush* technikát mások mellett már Man Ray és Moholy-Nagy is alkalmazta (Beke 2005, 61).

Azonban – mint azt Pauer is hangsúlyozza –, e változásoknál nem a formák alakján, vagy az esetlegesen közölt mondanivalón van a hangsúly, hanem azt az alapvető problémát kell körüljárni, hogy az ábrázolás tárgya létezhet-e egyáltalán a „maga valójában”. Azaz egy elvi-konceptuális műről van szó, ahol a tárgy esztétikumát a forma jelenti, ahol a mű alapvetően a fizikai törvényszerűségek megsértésén alapul. Nem csak az illúzióra épít, hanem egy valóságosan létrejövő új, látványelvű törvényszerűséget igyekszik feltárni; ahol a pszeudo mű az illúzió és a tényszerű-, valóságos forma egyensúlyaként határozható meg (Szőke-Beke 2005, 20)²¹².

Ficzek 1971-ben – az *Elképzelés* felhívására – így fogalmazza meg ezt az alkotói programot (Beke 2008, 46):

NEM „TÖMEGET” AKAROK ELHELYEZNI A TÉRBE
NEM TERET AKAROK ELFOGLALNI
tárgyaim ALAKÍTJÁK a teret
tárgyaim LÉTREHOZNAK teret
tárgyaim URALJÁK a teret
tárgyaim RENDELKEZNEK a térrel MEGHATÁROZZÁK azt
NEM MEGTÉVESZTENI AKAROK
TÁRGYAIM LÉNYEGE NEM A CSALÁS
SAJTOSSÁGUK: -hogya a kialakított látszólagos tér
á t a l a k u l valós térkapcsolatokká

tárgyaim LÉNYEGE a szerkezetből adódik

tárgyaim ALAKULNAK /nézőpont változtatás/
tárgyaim TÁJOLÁST végeztetnek
tárgyaim KÉNYSZERÍTENEK
tárgyaim MEGSZERKESZTETT "álmok"

²¹² Megjegyzendő, hogy Pauer a pszeudot elsődlegesen a plasztikához köti; a fotót és a festményt olyan „képigényű” önálló, a külső tértől független rendszerként írja le, ahol a téralkotó „tendenciák” a kép síkja mögött érvényesülnek. Az op artot, valamint a plasztikus képek egyes eseteit – például Keserü Ilona bizonyos munkáit – , ahogyan képesek a képsíkból „kiemelkedni”, mintha a „papírlap valóban domború lenne”, a pszeudo plasztika előzményeiként említi (Szőke – Beke 2005, 19–20).

Ficzek olyan perspektivikus szerkezeteket-kompozíciókat hoz létre, melyek látszatra követik a konvencionális szerkesztési elveket, ám szabálytalan formai elemekből építkeznek, s a különböző nézőpontokból betájolva szabályos formákká állnak össze a néző tudatában. A vázlatokon, illetve fotón megfogalmazott térrendszereket, objektumokat síkban, illetve síkok kombinációival hozza létre. Ezt az eljárást sajátos manipulációnak tekinti, melynek során az egyes síkokon jelölt formák – például négyzet-trapéz; kör-ellipszis – átalakulását vizsgálja (Beke 2008, 47).

Hátrahagyott kijáratok. Ficzek Ferenc animációs filmjének elemzése

Ficzek *Pszeudo kocka tanulmányai* (1972) és konyhaszék-vetítése (1976–77) ugyanennek a problémának más-más eszközökkel, más médiumban megvalósított eredményeiről adnak számot. Ficzek a kockát választja vizsgálódásainak tárgyául, mint az egyik „legkönnyebben” kezelhető geometrikus tömeget, alapelemet²¹³. Munkái során a síkbeli transzformációkat különböző képalkotói eljárásokkal, különböző médiumokban ugyanazon szervezőelvek mentén hajtja végre. E közös kompozíciós elvek alapján kerülhet az alakított vászonra (*shaped canvas*) tussal rajzolt szék tört struktúrája a konyhaszék több enyéspontból felépített grafit-tempera papírrajza mellé. Ezeket a térkonstrukciókat Ficzek sajátos fotográfiai eljárásokban is vizsgálja; különféle rácsszerkezeteket vetít a székre, ezeket fotóként dokumentálja, majd a vetített mintázatok eredményeképpen kapott raszteres látványt ismét tus- és ceruzarajzok formájában adja vissza. A vetítések másik esete az, amikor magát a székformát, illetve annak árnyékát használja fel vetítéseéhez, s ezeket a szék-

²¹³ Forgács Éva hívja fel arra a figyelmet, hogy a négyzet a neoavantgárdban a progresszió egyfajta szimbólumát is jelentette (Forgács 2004, 22).

lenyomatokat kombinálja különféle sablonokkal, felületekkel, egyéb tárgyakkal. Hol tört síkokra vetít, ahol a vetített háttér esetenként két, szöveget bezáró lap, hol pedig ezt kiegészíti egy harmonika-szerűen hullámszó lappal, s az így létrejövő plasztikus felület révén jön létre egy nem síkbelinek tetsző, töredezetté váló szék-forma (*Vetítés-szék*, 1976-77²¹⁴). E munkák azért válnak hangsúlyossá életművében, mert az itt kidolgozott képalkotói elvek köszönnek vissza az 1978-tól megszülető figurális tanulmányaiban, s a *Hátrahagyott kijáratok* című (1981) animációs filmjében²¹⁵. Ficzek munkája a mozgóképi kifejezés lehetőségét nyitotta meg számára, melyet sajnos korai halála miatt nem tudott kiteljesíteni.

A *Hátrahagyott kijáratok* korábbi tanulmányainak összegzéseként mintegy kiteljesítette és egy magasabb szinten szervezte újjá korábbi kísérleteit. Azokat a mozgástanulmányokat és állókép-szekvenciákat dolgozta fel, s dolgozta át rajzfilmes eszközökkel, melyek tapasztalati horizontján ott látjuk a szék-árnyék vetítéseket, a fotók alapján – fújással, tussal készített – mozgástanulmányokat, színdinamikai tapasztalatokat. Ez a film a magyar animáció-történetben is egyedülálló helyen szerepel. Ficzek munkásságában évekre visszamenőleg meg lehet találni azokat a tanulmányokat, önálló értékkel bíró vázlatokat, rajzokat, festményeket, fotókat, melyek ebben a bő négy perces műben összegződnek. S bár maga a mű 1981-re, tehát a Pécsi Műhely felbomlása után készült el, éppen az előzmények okán érdemes kicsit bővebben foglalkoznunk vele.

Ficzek 1977-78-ban fordul a figuralitás, az árnyékkal vetett emberi alakok megfigyelése és leképezése, mint tárgyi motívum felé. Ez a munkája az 1977-es *Árnyékváltás* és az azokhoz készült fotótanulmányokkal veszi kezdetét. A mű egy performance, amelyet ő és Pinczehelyi mutatott be, a Pécsi Műhely

²¹⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 54.

²¹⁵ A művet lásd: *Hátrahagyott kijáratok*. Animációs film, 1981. Operatőr: Radocsay László, zene: Másik János, rendezte: Ficzek Ferenc. Pannónia Filmstúdió Pécsi Műterme. eng.sz. 002151 A/1981 (3'50").

Lépésváltás című²¹⁶ akciója keretében a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójában, melyet az Ixilon Stúdió által felvett *Pécsi Műhely* film örökített meg 1977-ben. A performance során Ficzek egy szemből megvilágított, nagyméretű, körülbelül másfélszer három méteres, kifeszített papír elé pakol székeket, s hoz létre különféle tárgy-árnyék konstrukciókat, ahogyan elforgat, feldönt, egymáshoz illeszt két-három széket. Ám egyszerre csak a papírvásznat hátulról világítják meg, ahol a már korábban odahelyezett szék árnyéka tűnik elő, s innentől ehhez az árnyékhoz, mint egy negatív képlenyomathoz kell hozzáilleszteni a széket, az „árnyék előidézőjét”. Ezután újabb árnyékok jelennek meg a vásznon – hasonlóképpen elforgatott, feldöntött székek árnyékai –, amelyeket Ficzek elkezd körberajzolni, fixálni. Később azt látjuk, ahogyan az egyik szék árnyékára egy árnyékfigura ül le – a sziluettből kikövetkeztethetően ekkor még Ficzek –, s amikor visszaül az „eredeti” székre, annak árnyéka átcsúszik a korábban felrajzolt vonalakhoz. A performance azonban túl is lépett a szimplán tárgyakkal modellezett helyzeten, amikor is a vászon túloldalán egyszerre csak megjelenik a művész árnyképe – akit Pinczehelyi alakít –, s pimasz gesztusokkal – integetés, csalogatás – kezdi provokálni Ficzeket. Ficzek előbb megpróbálja elkapni, utánozni árnyképe mozdulatait, majd megkísérli körberajzolni árnyékfiguráját – mely folyamatosan mozog, így a rajz is egyfajta folyamatos rajz lesz. Az események végét az jelenti, amikor az árnykép kezében egy fényképezőgép jelenik meg, s röviddel később a hátsó vetítő Ficzek sziluettfiguráinak sormintáját vetíti a vászonra. Nyilvánvaló, hogy ez a kis gag a valóság és annak lenyomata, árnyéka közti változó, változtatható viszonyt igyekezett szemléltetni, ám szervesen illeszthető Ficzek pszudóról vallott nézetei közé. A két valóság – a realitás és az illúzió – közti átmenetet igyekezett plasztikussá tenni.

²¹⁶ *Lépésváltás. Pécsi Műhely* film. FF. 16 mm. Ficzek Ferenc, Hopp-Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán, 1977. november. Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdió – Ixilon Stúdió.

Filmek alkotók szerint: Halász Károly: *Privát adás* (9'26"); Kismányoky Károly: *Nyomvesztés* (7'50"); Ficzek Ferenc: *Árnyékváltás* (6'14"); Pinczehelyi Sándor: *Összekötés* (3'35).

A művet lásd: Pinczehelyi 2004, CD.

Ficzek ezekben az években az emberi mozgást állítja munkái középpontjába. Sajátos dramaturgiai fordulat ez nála a geometria után, ahogyan az emberi testet és a mozgást a balett világában vizsgálja. Ekkortól születő tanulmányain, fotóplasztikáin, tusrajzain, fújásain ugyanaz a „nagy motívum” köszön vissza: a mozgás különböző fázisainak átiratai, geometrikus elemekre bontott, majd újraépített konstrukciói. Ezek lesznek azok az előtanulmányok – mint például a *Bábú*, *Kettőzött figura* című 1978-as munkák –, melyből a *Hátrahagyott kijáratok* filmjének képi világa kibontakozik. Ezekben az előtanulmányokban összegződnek korábbi formai és strukturális „tanulmányai”, s egészülnek ki a rajzfilm, az animáció újabb lehetőségeivel. Ugyanígy előtanulmányoknak tekinthetők Ficzek tusfestményei is, amelyeket a fújásos technikával készített – amelyek teljes értékű, önálló munkákként ugyanúgy értékelhetők. Ezeket a művész jól láthatóan a modell-táncos árnyék mozdulataiból készített fotóplasztikák alapján hozta létre. A néhol a test szimmetriatengelye mentén darabjaira vágott fotóalakok, az ezekhez újra hozzáillesztett lábak, törzs, fej, kezek már önmagukban is látványos test-konstrukciókat eredményeztek, melyek groteszk, morbid látványát kellőképpen oldotta a plasztikussá formált monokróm sziluett figura. A tanulmányok alapján – azokat sablonként felhasználva – alkotta meg első figuratív sorozatait Ficzek. A fújásnak köszönhetően az egyes képek színátmenetei-színárnyalatai –általában kék, lila, rózsaszín, szürke monokróm képekről van szó – finommá, szinte áttetszővé teszik a testformákat, a festékszóró raszterei pedig önálló jelentéshordozóvá alakulnak. Ezek ugyanis a Ficzek tüdejéből származó levegő nyomására kerültek a vászonra. A többszörös mediális váltás tehát nem csak a fotószerű látásmód egy bizonyos fokáról árulkodik, hanem a munka létrejöttének olyan körülményeiről, melyek annak szerves, elengedhetetlen alkotóelemét, *lingua franca*ját képezik.

A film 1979-es – még *XX Story* munkacímen szereplő – tervezetében körvonalazza a mű cselekményét; „*A film témája egy sors végigkövetése*

fiatalságától az öregségig, a különböző lehetőségeket, életutakat felvillantva” (Ficzek 1979b). Ezt a utat a nő árnyékának végigkövetésével, az árnyék együttállásával, illetve különválásával képzei el megjeleníteni, mely egyben egy kettős cselekményt is meghatároz: a figura és annak árnyékának történetét. E kettébontott szereplő változó dominanciája fut végig a filmen, amit akkor még úgy tervezett megvalósítani, hogy a film elején és végén valós, natúr felvételek forognak, s ezek animációba folynak át. A filmtervben olyan képzőművészeti és filmnyelvi problémákat azonosít be, mint a figura átalakulása, a sík-tér-dekorativitás-plaszticitás, a valóságos és torzított viszonyok, melyek szándékai szerint érzelmeket, sorsokat illusztrálnak.

A *Hátrahagyott kijáratok*ban ugyanakkor több olyan eljárás mód is feltűnik, mely a korai videó és számítógépes látványkultúrát hagyományos, manuális, grafikus módon hozza létre. Ez a fajta utalás – azaz az elektronikus látvány megidézése analóg eszközökkel – nem példa nélküli az animáció-történetben. Ebben a vonatkozásban leginkább az amerikai Whitney-testvérek, James és John Whitney animációs tevékenységére érdemes utalni, akik már az ötvenes évektől együtt, majd önállóan is számos, nemcsak tematikájában, de fogalmazásmódjában is a számítógépes látvány absztrakt, illuziós irányát jelenítették meg²¹⁷. Ficzek e művében több ilyen látványelem köszön vissza: a torzításoknak – filtereknek, effektnek – megfeleltethető különféle képdekonstrukciók: a horizontális- és vertikális vibráció (barshift), a síkszerű kép domborítása (emboss) és a mozgás során alkalmazott fújás-technika (blow), vagy éppen a táncoló figura színrebonatással elcsúsztatott többszörözése. De ugyanilyen kinematográfiai utalásként tekinthetünk a Muybridge-i négyzetrácsos háttérre is, mely egyfelől a mozgásfázisok rajzolásánál-tervezésénél, összeillesztésénél nyújtott segítséget, másfelől egy nagyon is határozott raszterként jelenik meg az animáció egyébként steril hátteréhez

²¹⁷ Míg James Whitney a keleti filozófiák és az indiai-szanszkrit meditatív zene hatására egyfajta meditatív képi világ felé fordult (*Yantra*, 1957 *Lapis*, 1966), addig John Whitney miunkáiban a számítógépes formanyelv egyértelmű tematikaként jelenik meg (*Permutation*, 1966; *Matrix I-III*, 1971-72). Lásd Doboviczki 2012.

mérten. A mozgóképhez zenei aláfestést Másik János meditatív jellegű kompozíciója nyújt, mely a különböző tektonikai egységeket nemcsak összeköti, hanem biztosítja azt a tematikai keretet, mely a balett táncos figurákat egy sajátos, időből kiragadott térbe emeli. Ficzek e munkája nem csak a fentebb taglalt kontinuitás és a mediális értelemben vett kísérletezés miatt számottevő, hanem azért is, mert összegzi azt a dramaturgiai útkeresést, amely a „nagy motívum”, a tánc és a mozgás ábrázolásában érhető tetten. A műhelyesek munkásságában csak kevés ilyen visszatérő motívummal lehet találkozni; Pinczehelyi sarló-kalapács, csillag szimbolikája, Halász nyolcvanas évekre meghatározóvá váló pöttyei állíthatóak párhuzamba ezzel. Míg ez utóbbiak sokkal inkább egyfajta ikonográfiai olvasatként értelmezhetők, addig a *Hátrahagyott kijáratokban* – a trükkfilmnek, kísérleti rajz- és animációs filmnek egyaránt tekinthető műben – konkrét cselekvéssorok, férfi-női kapcsolatok lírai dramaturgiájával találkozhatunk.

A fotómontázs szerepe, jellegzetes formái a műhelyesek munkáiban

Ficzek egyes fotómunkáiban egy másik, a kép szüzséjét játékosan kifigurázó attitűd is megjelenik. Az 1976-ban készült *Önlapozás*²¹⁸ című mű esetében például – a szerző mintegy kikacsint a fotóról, miközben megváltoztatja a műfaj és a médium szabályait. A fotón a szerző egy tisztáson látható, amint egy hanyag mozdulattal felhajtja a fotográfia jobb alsó sarkát, visszahajtja a fotó hátoldalát. Egy sajátos időbeni tautológia jön létre: a felvétel egy korábbi időpontban készült. A fotó a dokumentáció egy időpillanathoz való kötöttségére cáfol rá, ahogyan a képen szereplő Ficzek kilép a fotó-expozíció idősíkjából; a cselekményt egy későbbi eseményéhez, a kép lapozásához aktualizálja. Ezáltal

²¹⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 71.

egy olyan reflexív viszonyt hoz létre, mely a fotót kimozdítja statikus állapotából, s kétirányúvá, azaz be nem fejezetté változtatja. Beke László ezt a kérdéskört – a film és a videó kapcsán – a tömegművészet átfunkcionálásaként taglalja, ahol a művész különféle performatív elemekkel tudatosítja a médium szerepét²¹⁹ (Beke 1977b, 87–88).

A műhelyen belül számos ilyen: a fotó, a fotográfiai képkészítés belső törvényszerűségeit feltáró, újraértelmező, kitágító montázs eljárásmóddal találkozhatunk. Ezek közül a „kép a képben” kompozíciók jelentősek, mint például Pinczehelyi *Ficzek, tükör*, illetve *Tükör, babák* című 1972-es fotói, vagy Ficzek azon fotóakciója (*Cím nélkül*, 1972), melynek során egy tájrészlet képét helyezi vissza a eredeti környezetébe²²⁰. Az előbbi munkán Ficzek egy tükröt tart feje fölé, melyen a fotót készítő Pinczehelyi is szerepel, s ezáltal a fotó szubjektivitását hangsúlyozza. Az utóbbi mű egy nyolc képből álló sorozat, melyen két, meztelen női báb-torzó tükörképe látható különféle képkivágásokban egy, a kőbányát idéző kavicsos-köves terepen. A felvételek azt az illúziót keltik, mintha a babák hol derékig, hol mellig bele lennének ásva a rideg talajba, miközben vélhetően csak a tükörképpel való játék hozza létre ezt a látszatot. Ficzek tájakciója azért tanulságosabb, mert a szerző itt a táj fotografikus képére reflektál; egy nagyméretű – körülbelül 150×100 centiméteres – fotográfiát készített egy dombvonulatról, mely nyilvánvalóan az adott környezetnek csupán egy részletét tudta bemutatni. Ezt a tájképet egy kirándulás során vitte vissza a felvétel helyszínére, s egy festőállványra helyezve tájolta be azt az „eredeti” látványnak megfelelő pozícióba. A fotósorozat az akció lényegesebb állomásain story board-szerűen örökítette meg Ficzeket, aki nagy, hónalj alá csapott mappával lépett ki a ház kapuján, buszra szállt, majd

²¹⁹ Beke itt Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című (1976) filmjére utal, az amatőr szereplők kamera előtti feszélyezettségére, s a film által létrehozott megfigyelő-megfigyelt viszonyra. Az egyik színész – ahogyan a kulcsjelenetnél beleinteget a kamerába – privát üzenetet csempész a filmbe, leleplezi mind önmagát, mind a médiumot, s egyben meg is újítja mindkettőt. (Beke 1977b, 87–88).

A művet lásd: Hajas Tibor: *Öndivatbemutató*, 1976. Operatőr: Dobos Gábor, Vető János (14'41").

²²⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 194–195; 68.

egy hosszabb, pihenőkkel-kocsmázással megszakított gyaloglás után ért el a helyszínre, ahol gondos mérlegelés és méricskélés után helyére került a fénykép.

Ficzek olyan reflexív viszonyt hoz létre, mely nem csak a fényképezőgép aktív szerepét hangsúlyozza – azaz a kamera és az objektivitás szelektív, a valóságot részletekre bontó attitűdjét –, hanem ennek tudatos visszaforgatását, ahol a szerző figyelme a valós és a leképezett táj analitikus vizsgálatára összpontosul. A megfigyelő pozícióját saját szerepével is hangsúlyozza, egy olyan aktív-demonstratív szerepvállalással, mely a megfigyelés tárgyát nem pusztán az objektivált – tehát a valóságtól eltávolított – fotográfián, mint modellen keresztül végzi, hanem megfigyelésének folyamatát visszahelyezi annak eredeti közegébe. Ficzek itt egy sajátos fotó-montázs technikát érvényesít, ahogyan egy fényképet újraépít egy következő expozícióban. A felvétel az eredeti közeg részét képezi, eredeti pozíciójába kerül vissza, s ezáltal válik hangsúlyossá a valóság és a leképezett tárgy, a fotografikus kép és reprezentáció viszonyának tanulmányozása²²¹.

A fotó valóságábrázoló funkciójával szemben a fotó szüzségével játékosan operáló, fiktív, illuzórikus, szimulatív helyzeteket teremtenek meg az olyan művek, mint például Ficzek fentebb hivatkozott, *Önlapozás* című fotómontázsa. Ebbe, a belső formarendet és valóságtapasztalatot egyszerre vizsgáló eljárásmodba illeszthetőek (mások mellett) Pinczehelyi 1973–77 között készült *X, XY, XYZ* című fotómontázsai²²². E műveken a szerző meztelen felsőtesttel szerepel, a felvételek jól láthatóan vertikálisan ketté vannak vágva az arc és a test szimmetriavonala mentén. A szerző egy sajátos gondolati variabilitással hozza létre a sorozat elemeit, ahogyan egy, a napóleoni kéztartásos pozitúrával játszik. A kéz hol eltűnik a testben, hol önálló képrészletként bújik elő a hasból.

²²¹ Erről – azaz a megfigyelés valóságtól való elidegenedéséről – lásd bővebben Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című tanulmányát. Crary Johannes Vermeer a *Geográfus* (1668–69) és az *Asztronómus* (1668) című festményein mutatja be, miképpen szakad el a megfigyelés folyamata a valóság elsődleges, közvetlen tanulmányozásáról s tevődik át annak mediatizált, reprezentációs formáira (Crary 1990, 61–62).

²²² A művet lásd: Kovalovszky 2010, 74–75.

Ez a trükkfelvétel, illetve eljárás mód nagyon emlékeztet Peter Campus *Three Transitions* 1973-as videómunkájának első akciójára²²³, melyek során a szerző különféle önelemzésekre használja a kamerát. A száraz humort sem nélkülöző akciója során egy papírfal két oldalán egy-egy kamerát állított fel, s a két videó képet montírozta egymásra. Amikor Campus átvágja a papírt és átdugja a fejét a nyíláson, valójában saját testéből bújik elő, s a kettős képen úgy tűnik, mintha a vágást saját hátán ejtené meg, ami egyszerre zavarba ejtő, ugyanakkor egy sajátos filmnyelvi eljárás is egyben. E két művet – bár médiumuk alapvetően eltérő – nemcsak a technológiában rejlő sajátos lehetőségek felfedezése köti össze, hanem az önábrázolás pszichológiai, filozófiai metaforái is. Mielőtt bővebben kitérnék erre a kifejezésformára, még egy, a fotó sajátos szervezőelvére hívnám a figyelmet.

A fent említett munkák során a fotó egy további, a konstruktivista hagyományhoz kapcsolható kifejezés típusa érvényesül, miképpen erre Beke László is felhívja a figyelmet Pinczehelyi 1974-es, önálló kiállításához készült katalógusának bevezetőjében²²⁴. Ez a sajátosság a szekvencia, a széria, a sorozatképek használata, melynek jelentőségére már Moholy-Nagy is hangsúlyt fektet. Moholy-Nagy szerint a sorozat egyes elemei nem sorolhatóak a hagyományos esztétikai normák alá, az egyes kép a sorozatban elveszíti egyéni létét, s egy montázs részének, az egész mű egy elemének kell tekinteni (Moholy-Nagy, 1933). Beke szerint – aki a szekvencialitás kapcsán Moholy-Nagy munkáiból többek között a *Sorozatok törvénye. (Kis világossági és irányfokozatok eltolódásának hatása)* című 1925-ös munkáját emeli ki²²⁵ – az esemény fázisait, a folyamatosan változó környezetet bemutató képsor közeli rokona a geometrikus eljárás módra jellemző formai permutációs, vagy variációs sorozatnak. Moholy-Nagy e fotóplasztikáján ugyanis a szerző feltett kezekkel, nyitott tenyérrel öt, eltérő árnyalatú verzióban szerepel sajátos ritmikai

²²³ A művet lásd: Campus, Peter: *Three Transition*, 1973 (3'58)). Videó. Smithsonian American Art Museum

²²⁴ Pinczehelyi Sándor kiállítása. Janus Pannonius Múzeum, Pécs 1974. szeptember 20. – október 13.

²²⁵ A művet lásd: Beke 1980, 39. kép.

ismétlődésben, melynek képi elrendeződését, arányrendszerét egy kör és két, a képen áthatoló, összezáró körszelet alakítja. A szekvencialitás tehát nem feltétlenül különálló képek sorozataként érthető, azaz megvalósulhat egyetlen képen belül is. Mindez ugyanakkor nem jelent egyszerű időbeni sorozatot sem, hanem – ahogyan Beke fogalmaz – leginkább a képzőművészet szeriális alkotásmódjának analógiájára gondolható el, ahol az összefüggő képsorok valamilyen szabályrendszer érvényességét mutatják. Előbbi esetben a fotódokumentáció egyfajta mozgófilm-pótlék szerepet kap, ahogyan egyes eseményeket – akció, happening, performansz – strip-szerűen megörökít. Utóbbi esetben azonban sokkal inkább „az idő láthatóvá tételéért folyik a küzdelem”, mely sajátosan a process art, a folyamatművészet területe (Beke 1977a, 72–81).

Ilyen folyamatműveknek tekinthetjük az előző fejezetben már taglalt fotósorozatok közül Pinczehelyi Sándor *Kopernikus emlékére I.* (1973), *Autóbusz* (1974) vagy éppen a *Sétatér, fák* (1973-1974) című munkáit. Ezek a fotósorozatok más-más időintervallumokat fognak egységbe; a *Kopernikus emlékére* egy napszakot, azaz amíg az épület homlokzatán látható árnyék – egy templomtorony sziluett-szerű árnyéka – négy fázisban elmozdul, eltűnik. Az *Autóbusz* egy még rövidebb periódust dokumentál: egy buszmegálló menetrendszerinti idejét, két busz érkezése közötti időszakot, ahogyan az utasok érkeznek, le-, illetve felszállnak, s ki-kifolytatja útját különböző irányokba. A *Sétatér, fák* egy hosszabb, pár hetes időszakot ível át, amely – az előbbi munkákhoz hasonlóan – szintén egyetlen pozícióból egy-egy fotóval dokumentálja a Szent István téri sétányon található fák kivirágzását és lombosodását, ezzel együtt pedig az idő változását, múlását.²²⁶

A process art fogalomkörben értelmezhetőek azok a land art munkák is, amelyeknél hetekkel, hónapokkal később visszamennek ellenőrizni a fehérre festett fa átalakulását, a fára helyezett papírszalagok erodálódását, a kidőlt fa enyészését. A szekvencialitás ugyanakkor a konceptuális tartalmat is erősíti,

²²⁶ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 199, 196, ill. 200.

miként azt Ficzek tájba helyezett fotója, vagy korábban Halász *Lenin út 30.* című (1973) fotóakciója kapcsán láthattunk. A sorozatképek a történet elbeszélés eszközeként sajátos nyelvezetet hoznak létre, bennük nem egy konkrét dramaturgia és cselekmény a mérvadó – mint az a tájba-helyezős kirándulás képein, vagy Pinczehelyi autóbuszmegállót vizsgáló képsorozatán élénk tűnik. A történet általában nem a hagyományos epikai-irodalmi szálon bontakozik ki, hanem gyakran csak minimál-történetek, vagy a konstruktivista metodikának megfelelően – különféle lehetséges verziók-variációk alakjában – testesül meg. Mindkettőre számos példát találhatunk a műhelyesek munkáiból. Kismányoky *Elrejtés/Grafikai jelek* című 1976-os, nyolc elemből álló sorozata²²⁷ egy fotókollázs elásásának folyamatát, az eltüntetés egyes fázisait, s ezzel együtt a fotókollázson szereplő jelfragmentumok fokozatos kioltását mutatja be. Kismányoky különféle jelhelyzetek vizsgálatára használja fel a fotó fázisszerű történetábrázolásának dokumentatív funkcióját, ami sajátos fotóakcióknak is tekinthető. Ilyen akciót láthatunk a *Kenyértörés* című (1973) – szintén nyolc képkockából álló – sorozatban, ahol egy bagettet tör ketté, illetve egyesít a performer. A mű érdekessége, hogy a néző nem tudja eldönteni a helyes sorrendet, mintha a képek össze lennének keverve, hiszen a látható sorrendet követve az lenne a logikus, hogy többször/több bagettet tör ketté a szereplő. Kismányoky *Égetések (kalap, kabát)* 1974–76 között született műveinek képsorai olyan folyamat-dokumentációk, amelyeken a szerző a tüzet mint médiumot használja, a tűzzel mint a tárgyat megsemmisítő alapelemmel hajt végre jelkioltást: saját egzisztenciális kellékeit, ruhatárának egyes darabjait áldozza fel akciója során²²⁸.

Nagyon izgalmas Ficzek máig publikálatlan, *Utcaprők* (é.n.)²²⁹ munkacímen ismert fotósorozata, melyet vélhetően szobája ablakából a szemközti ház bejárata előtt gyülekező köztisztasági munkásokról készített. A felvételek jól

²²⁷ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 178.

²²⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 177, ill. 182–183.

²²⁹ A képeket ífj. Ficzek Ferenc bocsátotta rendelkezésemre, ífj. Ficzek Ferenc tulajdona.

érzékelhetően lesből készültek, s a megfigyeltet egy hétköznapi, banális helyzetben ragadják meg. A csoportot két középkorú férfi és négy fejkendő – két fiatalabb, két középkorú – nő alkotja, akik mindannyian köpenyben, karszalagban cirok-, és vesszőseprővel szerepelnek a fotókon. A képsorozat báját és sejtelmességét cselekménye jelenti: az asszonyok a ház kapujában cipőt cserélnek; a kapualjba letett rozsdás ládában egy lábbelit találnak, s ezt próbálják fel. Ficzek ezt az intim pillanatsort „lopta el”, amikor is a cipő, a használt-kidobott lábbeli próbája zajlik. Ficzek különböző nagyításokat készített a negatívról, ahol jól láthatóvá válnak azok az attitűdök, ahogyan erre a helyzetre a csoport tagjai különbözőképpen reagálnak. A csoportból előtérbe kerülnek az eltérő egyéni habitusok, a csoport szerveződésének hierarchikus jegyei; a férfiak hol visszahúzódva figyelik az eseményeket, hol aktívan, kezdeményezően segítenek a cipőpróbán. A két fiatalabb nő inkább csak megfigyel, s átadja a terepet az idősebbeknek – vagy nem is akarják a cipőt, vagy eleve esélyük sincs arra, hogy övük legyen. Ez a mikro szociológiai csoporttanulmány sajátosan spontán médiahasználat eredménye; itt fellazul a határ a művészeti és a nem-művészeti képalkotás között, s a snapshot fotó mint eljárás mód válik a művészi kifejezés eszközévé. S bár nem tudható, hogy milyen esetleges további szándékai voltak Ficzeknek e sorozattal – azaz például vázlatként használta volna ezeket a későbbiek során –, minden esetre sajátos képanropológiai, szociológiai fotókorpuszt hozott létre.

Egy egészen másfajta attitűdről árulkodik Pinczehelyi *Alma*, illetve *Hagyma* című, 1977-ben készült sorozata²³⁰, amely olyan efemer, csendéletszerű formatanulmánynak tekinthető, amelyben a sorozat egyes elemein – egyenként négy-négy fotón – egy kettévágott hagyma, illetve egy negyed cikkelyt kivágott alma látható, kilencven fokként elforgatott helyzetben. Ennek megfelelően a modell és annak árnyéka különböző pozíciókban, változó testtömeg arányban látható a felvételeken egy steril, fehér háttéren. A fotó azokra a festői-grafikai

²³⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 233.

eljárásokra kérdez rá, amelyek a testek, geometrikus alakzatok ábrázolásának különféle formai, stiláris, kompozíciós elveihez kötődnek. Ezek a variációs lehetőségek valójában a kamera-szemnek, a látvány választható pozíciójának lehetőségeiből adódnak, melyeket Pinczehelyi jó érzékkel emel a sorozat struktúraalkotó elemévé.

A műhely munkásságában számos, a szekvencialitás elvére épülő fotómunkával találkozhatunk. Ezek sajátos montázs-elvként is értelmezhetőek, s azt a filmszerű gondolkodást jelenítik meg, melyek a művészeti médiumok használatában a hetvenes években egyre hangsúlyosabb szerephez jutnak²³¹. S bár jóllehet, a korai land art munkák során használtak amatőr (super 8-as) filmes technológiát az események dokumentálására, s arra tudatosan, forgatókönyvvel is készültek, a film és a videó „valódi” használatára csak jó néhány évvel később került sor. Ugyanakkor számos olyan munkával találkozhatunk, melyek éppen a filmes dokumentációval egyenértékű fotó-stripekből, képsorozatokból állnak. Ezek a művek valójában fotóakcióknak, illetve fotóperformance-oknak tekinthetőek, ahol a fotó kézenfekvő médiumként állt rendelkezésre az elképzelés, a megvalósuló események és a mű létrehozásához.

Fotó-performance-ok, mint az identitás és önábrázolás terei

A hazai avantgárdban talán legmarkánsabban Hajas Tibor munkásságában mutatkozik meg a fotóhasználatnak az identitás megteremtésében, az azonosságtudat metaforikus alakításában játszott szerepe. Hajas így ír erről *A fotó mint képzőművészeti médium*²³² című szövegében: „a fényképezés

²³¹ A szekvencia szerepéről a hazai neoavantgárd fotóművészetben lásd: Szilágyi 2007, 109–136, illetve Beke 1977a.

²³² Szöveg és akció Beke Lászlóval és Vető Jánossal 1976-ban a Ganz Mávag Művelődési Központban (Hajas 2005, 292).

alapanyag a vizualitáson túl lévő kontextushoz, a képen a szereplő hitelesen más lehet, mint a valóságban” (Hajas 2005, 293).

Hajas fotó performance-ai sajátos határterületét nyújtják az eseménydokumentációnak, a fotó dokumentarista funkciója mögé hatoló mágikus-metaforikus szándékú konceptualista-akcionista attitűdnek, illetve az experimentális fotográfiának. A performer a fotó mágikus valóságtartományát igyekszik megteremteni, egy olyan spirituális látványt, ahol az alkotó mint médium helyezkedik bele e közvetítő szerepbe – „*a performer belép saját víziójába*” (Hajas 2005, 329–332)²³³.

Az öndestrukció különböző megfogalmazásai azt a rezonanciát erősítik, ahol a társadalmi mozgásterében behatárolt, ellehetetlenített szubjektum cselekvőképes energiáit nem képes, nem tudja a fennálló rend megváltoztatására irányítani, nem lát lehetőséget a rendszer megváltoztatására – a társadalom és az esztétikai szféra közt húzódó határ felszámolására. Ennek következtében a társadalmilag cselekvésképtelen szubjektum csakis saját maga irányában lát esélyt a konfrontációra – ezeket az energiákat fordítja maga ellen, befelé, saját teste ellenében. A testi szenvedés látványa – mint ahogyan azt Klaniczay Gábor kifejti az *Elgyötört test és megtépett ruha* című tanulmányában – nem idegen a keresztény képhagyománytól. A középkori szenvedés kultuszban a test gyötrelmeinek lényeges szerep jutott. Ez átjárhatóvá tett egy határt, amely a hivatalos egyházi területet elválasztotta a laikus szférától. Az egyház ugyanis passzív szerepet szánt a laikusoknak, s csak az egyházi, vallási performance – Szent Ferenc együttes elfogadásával – nyert teret, mint hiteles közvetítő, hiteles médium (Klaniczay 2000, 145–183).

A Pécsi Műhely munkásságára már kevésbé jellemző ez a fajta radikális, az öndestrukcióban testet öltő habitus, ahogyan Hajas a „*test és a szenvedés*

²³³ Megjegyzendő, hogy Hajas Vető Jánossal igen intenzív fotográfiai kísérleteket is folytatott, egyes felvételek során magnéziumot égettek, s az erős fényjelenségek segítségével avatkoztak be a fotó-szüzsébe, s egyúttal a test „lenyomatába”, negatívjába. E „képkorbácsolások”, „felületkínzások” révén jött létre Hajas fotóinak egy, a hazai fotótörténetben csakis rá jellemző, sajátos látványvilága.

üzeneteit” közvetíti (Klaniczay 2000, 146). Egyedül Szijártó Kálmán az, akinél az *Átváltozások* című munkáiban²³⁴ visszaköszön a hajasi gondolatsor – érdekes egybeesés, hogy Hajas első *Húsfestmény* fotó-performance-ai 1978-ra, Szijártó e tematikájú munkái az 1977-80-as évekre datálhatóak. S bár Szijártó sem radikalizmusában, sem a műfaji keretek kijelölésében nem ér el olyan mélységekig mint Hajas, e munkái jól jellemezhetőek a fenti gondolatok mentén. Szijártó fotó-performance-ain ugyanis ugyanazok az attribútumok köszönnek vissza, mint Hajas, illetve a Bécsi Akcionista – jellemzően Rudolf Schwarzkogler – egyes performance-aiban (nevezetesen az orvosi gézbe tekert test, illetve Szijártó gézbe burkolt feje²³⁵). Az önábrázolás referenciatartománya ezekben az esetekben az egyén betegségéből, kiszolgáltatottságából a társadalom, a kultúra ezzel analóg állapotaira vonatkozik. Ez az általánossá váló „rossz közérzet” egyfajta pszichologizáló nyelvezetet kölcsönöz a műveknek, amelyekben sajátos cselekvéstípusok jellemzik a performance-okat. Egyfelől a művész „emberfeletti” áldozatokat vállal magára, saját testét stigmatizálja különféle önmagára mért – valós és/vagy szimbolikus – fenyítésekkel, a szenvedés attribútumainak magára helyezésével. Míg mondjuk Arnulf Rainer ezt az öndestrukciót a fotón, saját fotó-képmásán gyakorolja, addig Marina Abramovičnál ez a radikális beavatkozás ténylegesen a saját teste ellenében zajlik. E művek társadalmi-esztétikai jelentéstartalma igen kategorikus: az egyén nem látja értelmét annak, hogy expanzív energiáival változást gyakoroljon a társadalom különféle tartományaira, így ezeket saját maga ellen fordítja. Ez az önfeláldozása, az önfeláldozás radikalizmusa az, ami a társadalmi normákat és konvenciókat támadja, s amellyel az expanzív cselekvésprogram gyakorlatát követi. Ugyanakkor a test mediatizálása, demonstratív kihasználása épp a fogyasztói társadalom kép-kultúráját, vizuális esztétikai rendjét támadja; a korabeli médiasztár típus testképével szemben a hétköznapi test jelenik meg extrém kiemelt helyzetekben. Jól példázzák ezt Abramovič performance-ai, ahol

²³⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 278–286.

²³⁵ A *Bécsi Akcionizmusról* mások mellett lásd Szőke 2000, 185–252.

a szexuális forradalommal teret nyerő női meztelenség, női szépségideál ütközik a véres, kiszolgáltatott, brutális atrocitásokat elszenvedő test képével²³⁶.

Szijártó sajátos metamorfózisai, átlényegülései során aktuális személyiség-változatokat hoz létre. Leginkább az arc – saját, és feleségének arca – felfedezése, identitásának lehetséges változatai állnak e sorozatok metszéspontjában. Beavatkozásai azonban sokkal visszafogottabbak, kevésbé nyúl olyan radikális eszközökhöz, mint akár Hajas, vagy éppen Abramović. Mégis, Szijártó identitás-kísérletei, sajátos önarckép-verziói a fotónak ugyanebben a rituális funkciójában nyernek értelmet; ezeken a fotókon azonban Szijártó nem elsősorban a transzcendens élményhez igyekszik közel kerülni, s nem is a saját testének, szubjektumának szellemi-spirituális tűréshatárait keresi. Sokkal inkább az önmegismerés klasszikus pszichológiai mozzanatai, a saját egójának elrejtése és az „én” kitárulkozásának állomásai, az identitásváltozás egyes fázisainak rögzítése, s a folyamat egészének vizsgálata jelenik meg e képsorozatain.

Az önarckép – s az önvizsgálat – mint képzőművészeti műfaj és pszichológiai aktus feltételez egyfajta kontemplatív jelenlétet. A művész egy olyan spirituális-rituális közeget teremt, mely egy elveszett szakralitás újrateremtését célozza²³⁷. Azt a rituális-mágikus műtípust láthatjuk itt a fotón újraéledni, melyet Hegyi Lóránt a modern művészet egyik kategóriájaként aktualizál. Ez a rituális-mágikus műtípus azonban más, mint történeti előképe, az archaikus kultúrákra jellemző megjelenési forma, annak funkciója, s nem is töltheti be eredeti szerepét. E műtípus sajátosan modern értelmezése annak, ahogyan az archaikus

²³⁶ Lásd például Abramovic *Thomas Lips (The Star)* című performance-át, amikor pengével metsz saját hasára egy vörös csillagot. A művet lásd: *Thomas Lips (The Star)*, 1975–1993, Videó, 1999 (1'13"). Frac Lorraine Gyűjtemény.

²³⁷ Szilágyi Sándor az önarckép konceptuális vonatkozását mutatja be a hetvenes évek hazai fotóművészetében. Ennek során olyan alkotók munkáit taglalja, mint Kerekes Gábor, Jokesz Antal, Hámos Gusztáv, Tímár Péter, Vető János, Török László, Szirányi István, Stalter György, Szerencsés János, Vécsey Attila és mások. Szilágyi olyan kategóriákat állít fel, mint a *mediális szembesítés*, az *átváltás*, a *szekvencialitás*, a *fotós öntudat megjelenítése*, az *önarckép montázsok*, az *írónia*; ezeket a kategóriákat az önarckép és az önábrázolás egy-egy jellemző stílusjegyeként értelmezi (Szilágyi 2007, 231–282).

mű „a valóságos kollektív cselekvés, kollektív értékrend, gyakorlati és szemléleti egység lehetőségének esztétikai megteremtésére irányul, illetve ennek hiányát tudatosítja”. Azonban a kollektivitás helyett a szubjektum a meghatározója e műveknek, amelyek legfontosabb jellemvonása nem pusztán ábrázoló, hanem jelölő szerepéből adódik: a mű nemcsak saját magát jelöli, hanem vallásos vagy mágikus funkciójából adódóan valaminek a szimbóluma is, hiszen valami helyett áll, valaminek a képmása (Hegyi 1986, 186–197).

Az identitás egy egészen más karaktere jelenik meg Halász Károly 1973-tól megszülető *Privát adás*, majd az 1975-től létrehozott *Pseudo video* című fotóakcióiban²³⁸. Halász – miként láthattuk – spontán talált rá a televíziókészülékre, mint tárgyra és mint képalkotó, képközvetítő objektumra.

Első ilyen munkáját, az 1971-es *Privát adás I*-et a következő évtől számos, élő televíziós adásokat felhasználó mű követi. Halász elsőként egy fekete fóliából kivágott *LOVE* feliratot applikált átlósan a televízió képernyőjére, s a Magyar Televízió egyik, *Hét* című műsora alatt készített a monitorról felvételeket²³⁹. Ezt követően azonban visszanyúl a geometrikus formavilághoz – ez lesz a *Modulált televízió* című sorozata (1972–1976), s fekete vonalakkal létrehozott axionometrikus hasábformákat – fóliákat – helyezett más-más kombinációban a televízió képernyőjére. Különböző tévéműsorokról készített így felvételeket: a *Bizánc* című dokumentumfilmről, az olasz *Odüsszeia* játékfilmről, s az 1973-as, Nyugat-Berlinben lejátszott, élőben közvetített NSZK-Brazília válogatott mérkőzésről²⁴⁰.

²³⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 130–134; 135–143.

²³⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 94.

²⁴⁰ NSZK – Brazília, válogatott labdarúgó-mérkőzés; 1973. június 16., Berlin. Játékvezető: Referee: van Gemert (Holland). 75.000 néző.

Nyugat-Németország: Maier, Breitner, Vogts, Cullmann, Beckenbauer, Flohe, U. Hoeneß (60. Kapellmann), Overath, Heynckes, G. Müller, E. Kremers.

Brazília: Leao, Ze Maria, Pereira, Piazza, Marco Antonio, Clodoaldo, Revilino, Paulo Cezar, Valdomiro, Jairzinho, Dirceu.

Eredmény, gólszerző: 0:1 Dirceu (73.)

- *Odüsszeia* (Odissea / dal poema di Omero). Olasz film, 1969. Rendezte Franco Rossi.

R.A.I.-O.R.T.F.-BAVARIA; Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A.

Halász e fotósorozatai a média által közvetített kép szemantikai tereinek feltérképezésére irányultak a strip-ként kiragadott fotografikus felvételek segítségével. Nem pusztán arról van szó, hogy milyen plusz jelentéstartalmak jönnek létre azáltal, ahogyan a geometrikus formarend réteggént ráépül a különféle valóságtartalmakkal bíró tévéműsorok felvételeire. Bár ebben a vonatkozásban is találkozhatunk hangsúlyos motívumokkal például a bizánci művészet ikonábrázolásain. A ravennai San Vitale Székesegyházban található Theodóra Császárné, vagy Jusztiniánusz császár mozaikjain keresztbefutó hasáb alakzatok jelennek meg. Ez egyfajta felülírásként is értelmezhető, ahogyan a kanonikus ikonokat a geometriával – gesztusszerűen – átírja, átértelmezi.

Halász a mediálissá váló valóságrepresentációkban azt vizsgálja, ahogyan a képekre applikált geometrikus elemek újrastrukturálják a képek szintaktikai tartományát, s a vonalakkal létrehozott térfelosztások új viszonyokat, s ezáltal más, új jelentéstöbbletet adnak a képek egyes részleteinek. Amikor Halász e sorozatokon a geometrikus terekkel az arcot morfológiai egységeire bontja, vagy a foci-pálya területét és a focisták közötti viszonyokat rendezi újra, valójában a kép belső szintaktikai viszonyait vizsgálja. Mindez Halász első ismerkedését jelenti a televízióval, ami kettős természetű. Halász médiahasználatát pseudo-jelenség: a művésznak nem áll rendelkezésére a technikai médium, illetve csak meghatározott keretek közt van hozzáférése az apparátushoz, amely sajátosan kelet-európai szituáció eredménye, „szegény művészet”, *arte povera*. Ennek következtében médiaművészete egyben pseudo-művészetként is értelmezhető, azaz tevékenysége a technikai apparátus konceptuális létrehozására is kiterjed. Másfelől ez a kettős szerkezet jelenik meg a médiumhelyettesítő, pótléket ellátó-kifejező eszköztárban is, mely itt a „proto-médiumban”, a fotóban nyer kifejezésformát. Ez egy reflexív mediális tapasztalatot is jelent egyúttal, ahogyan a televízió használata (film, videó) különféle fotografiai eljárásokban, s ezzel együtt különféle tárgyhasználatokban valósul meg. Ám a *Privátadás* és a

- Bizánc, dokumentumfilm, 1965. rendezte: Banovich Tamás
A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 95–111.

Pszeudo video című sorozatoknak van egy, Halász életéből a nyolcvanas-kilencvenes évek alkotói gyakorlatában visszatérő mozzanata. Muskovics Gyula – Halász legújabb munkáit érintő kritikájában – annak a testábrázolási programnak a kezdetét definiálja itt, melynek egyes elemei egy sajátosan korai gender diskurzus részét képezik. Ezeket Halász is olyan testnyelvi szituációknak tekinti, melyek önnön szexuális identitására utalnak. Halász e két sorozata sajátos önvizsgálat is egyben, ahol saját meztelenségén túl a férfi testet teszi vizsgálat tárgyává. Muskovics mindezt a Kádár-rendszernek a szexuális szerepek és identitások politikailag és társadalmilag is erősen kontrollált beszédmódjából bontja ki, ahol Halász éppen az elhallgatás cenzúráját sérti meg a maga diszkrét, szemérmes fogalmazásmódjával (Muskovics 2012a, 2012b, o.n.). A homoszexualitás ugyanis nem csak mint téma volt tabu a Kádár-kori diskurzusban. Ennek felvállalása nemcsak a közmegítélésben számított bűnnek, szégyenletesnek, titkolnivalónak, de 1966-ig büntetőtörvénykönyv szabályozása alá is esett. Nem csoda, ha nemigen találkozhatunk hasonló témákkal ebből az időszakból Magyarországon.²⁴¹ A Foucault-i értelemben vett tiltás – a hatalom cenzúrája – mely elfojtja a homoszexualitásról szóló diskurzust, ugyanakkor maga a tiltás hozza létre a tolerancia azon övezeteit, ahol a hatalom szókészleteire, kategóriáira épülő emancipatív küzdelem létrejöhet (Foucault 1996, 79–105)²⁴². Halász ennek a küzdelemnek az első generációs figurájaként jelenik meg a hazai neoavantgárd művészetben, ám éppen diszkrét maszkulinitása, visszafogott, óvatos beszédmódja teszi felettébb árnyalttá identitásának ezt az aspektusát. Azonban e beszédmódon belül is találunk eltérő

²⁴¹ Még talán Makk Károly *Egymásra nézve* című 1982-es filmjét lehetne, mint a tabut átütő elbeszélést megemlíteni, mely a történetét 1958-ba helyezi vissza, s amely két lesbikus nő kapcsolatával, annak társadalmi beágyazottságával, konfliktusaival foglalkozik. A lesbikus identitás a Kádár rendszer türt kategóriájába tartozott, amennyiben a rejtőzködő életformát annak lehet tekinteni. A hatalom ugyanakkor megpróbálta befolyása alá vonni, adott esetben kriminalizálni, extrémebb esetben saját érdekei mentén kihasználni (például megszarolva beszervezni) a homoszexuálisokat. Makk Károly filmjének fogadtatásáról lásd Murai – Tóth 2011.

²⁴² Kádár-kori homoszexuális nyilvánossággal foglalkozó átfogó tanulmánnyal sajnálatos módon nem találkoztam. Leginkább Hadas Miklós *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi* című nagydoktori értekezése érinti ezt a témát (Hadas 2009). A különböző társadalomtudományi – queer, transgender, lesbian, gay studies – irányzatokról lásd mások mellett Stryker – Whittle 2006; Sandfort et al. 2000.

hangsúlyokat, például ha egyes művek fogalmi-konceptuális aspektusát, vagy intonációit vizsgáljuk. Némely munkái egyfajta nyelvi szemérmesség, míg mások éppen a radikalizmus hangján szólnak meg.

A *Pseudo videó* munkákon egy televíziókeretbe állított tükörben, illetve két tükörrel kettéosztott tükörképsíkon saját magát fényképezi a művész – hol törökülésben, hol térdelve –, mely beállítás eredményeképpen meztelen felsőteste és alsó végtagjai összezsúsznak. Halász önreprezentációi emberi torzóként jelennek meg a felvételeken. A legtöbb felvételen a szerző arcát rendre eltakarja egy (Praktica MTL 5D) fényképezőgép, melynek objektívje – a tükörnek köszönhetően – a nézőre irányul. Ez olyan helyzetet eredményez, amelyben a néző-fotográfus helyzet felcserélődik: jóllehet mi nézzük a fotót, a kamera objektívje ránk irányul. Ugyanakkor nem vonatkoztathatunk el attól a benyomástól, ahogyan egyes felvételeken a szerző fásult, beletörődött tekintettel néz a tükörbe: hiányzik belőle az az expresszív lendület, mely a sorozat más elemeinél a feszültebb testtartásból, vagy éppen a dinamikus eszközhasználatból átsűrődik. Mindez saját magával vívott küzdelmének aktuális lenyomataként, a felvállalt sors és éntudat önvallomás-szerű – szorongásos, lelki válsággal terhelt – kitárulkozásaként jelenik meg e sorozatban. Halász néhány évvel később, 1979-81 között tér vissza a meztelen férfitest fotográfiai ábrázolásához, akkor már nem csak önmagát, hanem modelleket is fotóz.

Érdekes egy röpké pillantás erejéig foglalkozni a 2011-es katalógusban szereplő címekkel, képaláírásokkal. „*Gyertyagyújtás sokakért...*” (*Privát adás II*, 1974), „*Egy csokor virág a gyűlölet megelőzésére*” (*Adásszünet*, 1975), *HELP* (1979), *Tiltott, tűrt, támogatott* (1980)²⁴³. E szövegek konkrétan is visszaadják Halász belső konfliktusait, vívódásait, melyeket nemcsak saját magára, hanem a homoszexuális közösségre is vonatkoztatja. Susan Sontag a *camp* fogalmával jellemzi azt, ahogyan a homoszexualitás diskurzusa láthatóvá teszi magát. (Sontag 1969). Halász e munkáit azonban csak részben lehet a *camp*

²⁴³ Pinczehelyi 2011, 134; 146; 162; 161

fogalmával leírni, annak ellenére, hogy a görög testideált, „a férfias férfiben legszebb női részleteket” megidéző fotói valóban egy új típusú esztétikum, egy más karakterű szemléletmód lenyomatai (lásd 1979-es fotóakcióját, melyen az első férfitest modulok, azaz egy meztelen férfi felsőtest részletei láthatóak)²⁴⁴. *Pseudo videó, Privát adás II.* sorozatai az önvizsgálat, a szembesülés időszakáról tanúskodnak, ám a „nyelvi szemérem” (Foucault 1996, 37), a rejtőzködés elvét egyfajta beszédkényszer, az általános – szociokulturális – tilalom megszegésének belső szükségszerűsége váltja fel.

1975-ben születik meg *Batyu és ecset* című emblemikus műve²⁴⁵, melyen saját meztelen csípőtájéki, terpeszüléssel fotója látható, s ahol nemi szervét egy pöttyös kendőből kötött batyu és egy festőecset takarja el. Halász e munkájával túllép a „szimpla” gender megjelenítésen, s fogalmazásmódja az extrémítás irányába fordul. A pöttyös kendő motívum jelentéstartalma nemcsak az amszterdami fiatal, egyedülálló fiúk zsebéből kilógó, hasonló kendőre utal – mint ahogyan azt Muskovics Gyula írja Halászcól szóló *Coming-out* című kritikájában –, hanem egy korábbi motívum újrafelfedezését, többjelentésű, poliszémikus ikonográfiáját is jelenti (Muskovics 2012a, o.n.). Azt a sajátos intratextust, melyet 1973-as, *Batyu és bot (készenléten)* című²⁴⁶ hiperrealista festményében már egyszer megelőlegezett: a helyhez kötöttség és az elvágódás konfliktusát, azaz ahogyan Halász saját képzőművészeti egzisztenciáját egy vidéki kisvárosban hosszú évek-évtizedek alatt sorsszerűségében megélte és értelmezte.

Halász egész életművét meghatározza a helyhez kötöttség és az ebből eredő intellektuális elszigeteltség problémája. Erről a „röghöz kötöttségről” árulkodik az 1973-as *Bőröndfotó – utazásom emlékére* című fotósorozata²⁴⁷, ahol a fotókon két ütött-kopott bőröndben Halász művészeti habitusának alakulása szempontjából néhány meghatározó kiadvány látható: az ötödik kasseli

²⁴⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 163.

²⁴⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 165.

²⁴⁶ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 111.

²⁴⁷ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 114–115.

documenta leporellója, Perneczky Géza *Important Business* című folyóiratának egy példánya, s egy Andy Warhol-katalógus, illetve Kassák Lajos – bázeli kiadású – dokumentumgyűjteménye²⁴⁸. E művészeti hitvallást, értékpreferenciát közvetítő állásfoglalással szemben a bőröndbe helyezett súlyos terméskövek, faágak szembesítik a nézőt a röghöz-kötöttséggel, a hely, a közép-európai kisváros jelentette elszigeteltséggel. Halász képzeletbeli utazásokat tesz azokra a helyszínekre, ahová ideálisnak vélt/vágyott művészeti és egzisztenciális tapasztalatai kötik (Fehér 2011, 58).

Halász 2011-es életmű katalógusában Fehér Dávid *Kiáltás egy sötét szobából* című tanulmányában hívja fel arra a figyelmet, hogy a bőröndfotó művekkel egy időben készült hommage-alkotások – *Hommage à Andy Warhol (Andy Warhol a paksi kertben, 1973)*²⁴⁹ – a reprodukció problematika felől értelmezve egyes nyugati konceptualista irányzatokkal mutatnak rokonságot. Fehér mások mellett Victor Burgin 1969-es *Photopath* című művére hivatkozik²⁵⁰ (Fehér 2011, 57). Kibővítve e gondolatsort sokkal inkább az intertextualitás, az idézet szintjén lenne érdemes Halász e munkáját a posztmodern egyik korai megnyilvánulásaként értelmezni; a hommage egyébként is az intertextus egy gyakori, bevált eljárásmodja. Csatlós Judit Halász-katalógusának egy másik, *Szomorú trópusok* című tanulmányában rámutat arra, hogy Halász e munkájában nemcsak az idézetek játsszanak szerepet, hanem a konceptuális tartalom, azaz a meghatározott elemek – a bőrönd tartalmának – tudatos összeállítása is (Csatlós 2011, 74). Tehát e művek nem egyszerű reprodukciók (alkalmasint a

²⁴⁸ *Important business n.l., informations from east to west*. Perneczky Géza magánkiadása, Köln, 1973. <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/singleitem/collection/jfabcd/id/6143/rec/19> (2012.10.22.)

Andy Warhol kiállítási katalógus. Stockholmi Modern Múzeum, 1968;

Kassák Ma. Dokumentumgyűjtemény. Összeállította: Carl László. Bazel, Panderma Kiadó, 1968; Documenta 5, Kassel, 1972.

²⁴⁹ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 120–121.

²⁵⁰ Burgin e munkája egy hajópadló és annak egy részletéről készült fotó összeolvadásáról szól; Fehér másik példája Pauer Gyula itt is hivatkozott *Villányi Pszeudo relief* című 1971-es műve. Bár e két mű valóban a valós/leképezett viszony, illetve e problematika eklatáns példája, kevésbé alkalmas az idézettség, a hipertextualitás jellemzésére. Sokkal inkább adekvátak a Ficsek Ferenc egyes műveinél – például a *Cím nélkül, 1972* sorozatainál láttatott, úgynevezett *trompe-l'oeil* problémakör megvilágítására.

reprodukció reprodukciói), hanem ezeknek az elemeknek a szisztematikus összerendezései. Ezek alapján láthatóvá válnak a művészeti alapállás mozgatórugói, a művészi identitást meghatározó önvallomások, kitárulkozások: Halász képzőművészeti „magángyűjteménye” egy sajátos felkészültségről és ezek révén az elszigetelődés elleni küzdelemről ad számot, ahol identitáspolitikai és egy szubjektívvá tett geopolitika sajátos átfedésének lehetünk tanúi.

Ez az elvágyódás a későbbi performance-aiban – például a Miskolci Galériában előadott, 1979-es *Szigetek* alkalmával²⁵¹ – csak tovább erősödik, amikor a falon további helyszínek is megjelennek: Kassel, Köln, Belgrád, Helsinki, Amsterdam. 1979-ben Halász „összecsomagol”, *Útrakészen* című fotóján²⁵² egy pöttyös kendőből kötött batyuba pakol. Így válik a teljes konfliktushalmaz metszéspontjává, központi szimbólumává a pöttyös kendő motívuma. Ugyanezt a tehetetlen választáskényszerszerűen jeleníti meg *Félúton* című 1973-as munkája²⁵³, mely a 6-os út paksi elágazásánál balra Budapestet, jobbra Pécsset mutató közlekedési tábla fotója. A mű fanyar humorral dokumentálja a két, számára meghatározó hazai művészeti központ közé rekedt művész sorsszerűségét.

Amilyen mély törés tapasztalható a nyugat-európai neoavantgárd törekvések és a kelet-közép-európai tendenciák közt, ez a perceptuális-hermeneutikai diszkrepancia hasonló léptékű szakadékként tátong a gender megnyilvánulások vonatkozásában a két földrajzi-kulturális entitás között. Míg a nyugati – elsősorban Egyesület Államokbeli feminista, gender, queer és transgender mozgalmak a hetvenes-nyolcvanas évekre kialakították a maguk saját beszédmódjaikat, s ezekkel karöltve a legkülönbözőbb emancipatív társadalmi diskurzusok is lezajlottak²⁵⁴ –, addig mindez a kelet-közép-európai

²⁵¹ A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 156–159.

²⁵² A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 164.

²⁵³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 109.

²⁵⁴ Lásd például ebben a vonatkozásban Bretter Zoltán munkáját, mely a homoszexualitás jogi, jogfilozófiai aspektusát, erkölcsi vonatkozásait tárgyalja az 1950-es években kibontakozó, Lord Patrick Devlin és Herbert Lionel Adolphus Hart jogfilozófusok közötti, a nyolcvanas-kilencvenes

társadalmakban jelentős fáziseltolódással, késéssel, illetve deficittel zajlott, zajlik. Elég, ha a fentiek vonatkozásában Susan Sontag, Michel Foucault hivatkozott tanulmányaira, vagy a képzőművészeti jelenségek közt sokkal erőteljesebben megfogalmazódó téma jelenlétére gondolunk. Ugyanígy hivatkozhatunk ellenpontként a hatvanas-hetvenes évektől egyre hangsúlyosabbá váló gender témákra az amerikai-angolszász képzőművészet területén. Gondoljunk csak olyan fluxus művészek megnyilvánulásaira, melyek a korai feminizmus mozgalommal mutattak szellemi-eszmei párhuzamokat. Yoko Ono, Mieko (Chieko) Shiomi e művei – például Yoko Ono: *Szabdalás* (1964)²⁵⁵ – nem egyszerűen a test funkcióiról és az ezekkel kapcsolatos társadalmi konvenciókról adnak számot, hanem a nők politikai és szociális alárendeltségét egy sajátos, női nézőpontból jelenítik meg (Aknai 2001, 284). De ugyanígy hivatkozhatunk a hetvenes évek fotóművészetében jelentkező gender tematikákra – lásd például Nan Goldin, Cindy Sherman, Annie Leibovitz –, vagy éppen a homoszexualitást mind témájában, mind identitásában nyíltan vállaló Robert Mapplethorpe munkásságára. Ezzel szemben a magyarországi homoszexualitás a második nyilvánossághoz hasonló, túrt-tiltott diskurzusmezőben zajlott. Makk Károly filmjének fogadtatása is azt mutatja, ahogyan ezek az egyedi megnyilvánulások – a kevés pozitív reflexió ellenére – igen erős társadalmi, kritikai ellenállással, meg nem értettséggel szembesültek (Murai-Tóth 2011), s sokkal inkább az elhallgatás stratégiái érvényesültek²⁵⁶. Ami a mi szempontunkból leginkább érdekes, hogy a gender mozgalmakat, s magát a gender kérdéskört – mint társadalmi jelenséget – Judith Butler olyan posztmodern jelenséggént értelmezi, amely a test és a szubjektum új típusú, a

években újraéledő vita alapján (Bretter 2004). A kilencvenes-kétezres években zajlott, a homoszexualitás hazai megítélésével, integritásával kapcsolatos kutatásokról, tanulmányokról lásd Takács 2011.

²⁵⁵ A művet lásd: Aknai 2001, 285.

²⁵⁶ Lásd mások mellett Judith Schuyf *Hidden from history? Homosexuality and the Historical Sciences* című tanulmányát, mely a homoszexualitás társadalmi emancipációs törekvéseit a társadalmi nyilvánosság vonatkozásában taglalja (Schuyf 2000).

modernista maszkulin szubjektum- és testfelfogással szemben alakul ki (Butler 1997).

Halász e munkái ebben a vonatkozásban is elszakadnak a modernista avantgárd értelmezéstől, és sokkal inkább a posztmodern egyik korai megnyilvánulásai.

Amennyire mély tartalmi-konceptuális fordulat áll be Halász művészetében az 1973-as évtől, olyan lényeges változást tapasztalhatunk Pinczehelyi Sándor munkásságában is. Egy évvel korábban, 1972-ben talál rá arra a központi motívumra – a csillagra –, mely innentől kezdve munkásságának, később formálódó individuális mitológiájának egyik alapvető ikonográfiai elemévé válik. Hegyi Lóránd szerint ez az új ikonográfia tartalmilag össze is kapcsolja a művészi, immanens kutatásokat, valamint az analitikus modellező gyakorlatokat a történelmi, társadalmi, kultúrtörténeti reflexiókkal, s Pinczehelyi politikai érdeklődésével. Mindez egy olyan, jellegzetesen közép-kelet-európai attitűd, mely a történeti és kulturális realitás megfogalmazódásának igényéből fakad (Hegyi 1995, 4–5).

Az identitás kifejezésnek, a művész társadalmi szerepvállalásának egy olyan szintjét jelenítik meg ezek a Pinczehelyi-munkák, ahol a művész a kulturális-politikai jelentésszférába behatolva, erős társadalomkritikai attitűddel operál. Pinczehelyi társadalmi, politikai művészete során sajátos történelmi-politikai jelrendszert alakít ki, melyben a közérthető, ám ideológiailag terhelt, telített szimbólumok jelennek meg. A csillag mellett az utcakő, a sarló és kalapács motívumok, majd a hetvenes évek végén a nemzeti trikolór képezik emblematikus művészetének leghangsúlyosabb részét. Első munkája e sorban – nem meglepő módon – egy fotósorozat, ahol egy, a pécsi Barbakán mellett zajló útfelújításnál a fűben található utcakőből fázisról-fázisra alakul ki egy telített ötágú csillag képe. Ez a motívumra való rátalálásnak tekinthető, melyet – land art munkaként – egy kőbányában, nagyságrenddel nagyobb léptékben is

megismétel, egy körülbelül öt-hat méteres sugarú változatban. A csillag-motívum olyannyira kézenfekvő volt, hogy felfedezi azt egy nő homlokán lévő seb formájában is: *Csillag (Edit)*, 1973²⁵⁷. Hegyi Lóránd kismonográfiájában írja le a kép történetét: eszerint a sebhely egy szovjet katonaorvos operációja nyomán keletkezett, gyerekkori sérülésként. Hegyi szerint ez az eset ébreszti rá Pinczehelyit a szimbólum és a történeti valóság különös együttélésére és ennek művészeti alkalmazhatóságára (Hegyi 1995, 6)²⁵⁸.

Az 1974-es, pécsi önálló kiállításához készült kiadványban²⁵⁹ a *Csillag (utcakő)* című (1972) munkájával három, hasonlóan csillag motívumot tartalmazó művet állít párhuzamba. Az egyik Man Ray ezüstzseldin fotográfiája Marcel Duchampról (*Tonsure*, 1921). A mű Marcel Duchampot hátulról, pipával a szájában egy fotelben ülve mutatja, akinek hajába egy csillag motívumot borotváltak. A másik fotó Moholy-Nagy László 1929-es *Bauhausbücher XIV.* kötetének 1972-es magyar kiadásából származik. A fotón katonák formáznak egy címet, melynek közepe élőképként egy csillaggá áll össze. A harmadik fotón Attalai Gábor *Star* című, 1970-es akciójának fotódokumentációja látható, amikor a pesti rakparton, a hóval fedett lépcsősorba rajzolt egy ötágú csillagot²⁶⁰. A politikai művészet, a politikai szimbólumok alkalmazása a hatvanas-hetvenes évek hazai neoavantgárd művészetben nem új keletű jelenség. Az egyik legfontosabb nyugati, amerikai hivatkozás ebben a vonatkozásban Jasper Johns *Zászló* című 1954–55-ös munkája, melyen a művész az Egyesült Államok csillagos-sávos lobogóját festette meg, mintegy festőileg oldva fel a zászló közvetítette jelet²⁶¹. E festményt Szőke Annamária az

²⁵⁷ A művet lásd: Hegyi 1995, 37.

²⁵⁸ Lásd még Beke László 1972-es *Utcakövek és sírkövek c.* előadását Balatonbogláron, ahol a felhívására készült műveket mutatta be – mások mellett Korniss Dezső, Gulyás Gyula, Erdély Miklós munkáiból. A dolog érdekessége, hogy az előadás félbeszakadt, mivel Pauer Gyula véletlenül lerúgta a diavetítőt, s nem volt hozzá pótló.

artpool archívum; http://www.artpool.hu/boglar/1972/720706_u.html (2013-03-16)

²⁵⁹ Pinczehelyi Sándor kiállítása, 1974. szeptember 20. – október 13. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Rákóczi út 15. A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 21.

²⁶⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 1974, 10.

²⁶¹ A művet lásd: Johns, Jasper: *Flag*, 1954-55. Olaj-vászon, kollázs (107.3x153.8 cm), VAGA, New York.

absztrakt expresszionizmus, a pop art és a konceptuális művészet határmezsgyéjén helyezi el, amelynek alapkérdéseként az ábrázolt tárgy és a kép azonosságának problémáját fogalmazza meg²⁶² (Szőke 1989, 335).

A zászló, a nemzeti trikolór, mely 1979-től válik Pinczehelyi egyik fő motívumává, a hazai neoavantgárd művészeti gyakorlatban sűrűn alkalmazott, a kulturális, nemzeti identitással operáló képi-ikonikus elem. Szőke más munkák mellett feleleveníti Erdély Miklós egy 1971-es *Zászló-akcióját*,²⁶³ melynek során a bejárat elé lefektetett, és a belépőktől megtaposott, bepiszkolt zászlót Erdély egy lavór vízben mosta ki. Tót Endre *Talpra magyar avantgárd!*²⁶⁴ című, 1973-as munkájában a cím szövegét írja a zászló fehér sávjába, mely egyúttal a klasszikus avantgárd aktivista attitűdjét is megidézi. Ez a programszerű, aktivista-expanzív, demonstratív habitus egyébként is jellemző Tót munkásságára, amely e művében konkrét, nemzeti-kulturális karakterrel egészül ki. E munkák egyik jellemzője, hogy a trikolór, a nemzeti karakter csak áttételes szerepet játszik, a hangsúly a politikai tiltás/korlátozás/megengedés (tiltott-tűrt-támogatott) kategóriáira helyeződik. E művek „kérdésfelvetései és válaszkísérletei a művészet alapvetőnek tekinthető identitásproblémája mellett arra a merev kultúrpolitikai mechanizmusra is utalnak, amely speciálisan a magyar művészet és a magyar avantgárd művész identitásavarát is okozta. A művészet egy szakaszában és irányzatában felvetődött probléma így fedésbe

²⁶² Szőke Annamária itt Erdély Miklós gondolatait idézi (Szőke 1989, 335).

²⁶³ A művet lásd: Erdély Miklós: Zászló-akció. 1971, Vaerhartelt, Hollandia, Mikes Kelemen Kör. Az eseményt Szőke Annamária részletesen taglalja: eszerint a performance alatt kisebb veszekedés tört ki, mivel a résztvevők nem csak a zászlót, hanem a *Magyar Műhely* folyóirat számait is taposni kezdték, illetve egyes visszaemlékezők szerint azon táncoltak.

Nagy Pál, a párizsi Magyar Műhely egyik alapítója, szerkesztője erre így emlékezett vissza: „A Vaeshartelt-i – általunk csak Vashartyánnak becézett – konferenciaközpont zászlórúdjaiknak egyikére, tiszteletünkre, felhúzták a magyar lobogót is. Ezt eresztettük-szedtük le, mi [Magyar] műhelyesek, Erdély Miklós vezetésével. Énekelve vittük be a konferenciaterembe, ahol először jól megtapostuk (mint a történelem Magyarországot), majd táncoltunk rajta, széttépett Műhely-lapokkal szórtuk tele (hadd nőjön!), végül egy dézsában – némi késéssel – kimostuk, majd kivasaltuk: közben ugyanis Karátson Endre, aki nem nézhette tovább a háromszínű zászló megszenteltségeltetését, nekiugrott Papp Tibornak, s csúnyán összeverekedtek, a földön birkóztak. A zászló végül újjászületett, s a verekedő partnerek is kibékültek azóta.” (Idézi Szőke 1989, 336–338. Nagy 1999, 17)

²⁶⁴ A művet lásd: Tót Endre: Talpra magyar avantgarde! 1973, olaj, fa (35×50 cm) Magyar Nemzeti Galéria (Ltsz.: MM.95.21).

került a sajátos történeti, társadalmi és politikai helyzetből adódó létkérdésekkel” – fogalmaz Szőke Annamária (Szőke 1989, 339). Ebben a vonatkozásban egyes alkotók a tiltás negatív jelenségéből is sajátos transzkódolással művészeti kategóriát teremtettek. Ennek tudható be például Szentjóby Tamás, Pauer Gyula, Türk Péter, Tót Endre és Erdély Miklós radikalizmusa, mely a tiltás kategóriáinak művészeti felülírására, kioltására törekedett. Pinczehelyi ebben a vonatkozásban sokkal inkább az egyes szimbólumok jelentésrétegeire, a jelentések kontextusára fókuszált. Alkotói eljárás módját hol a Jasper Johns kapcsán említett „festői eljárás”, hol pedig egy sajátos performatív attitűd jellemzi²⁶⁵.

1977-es *Csillag /utcakő/ 1972–73* című írásában e munkáját mint folyamatművet taglalja. A hat fotóból álló sorozat az utcakövekből kirakott ötágú csillag műveletsorát dokumentálja, ahogyan a kontúr elkészítése után a formát további darabokkal töltötte ki, majd a formán kívüli teret is betöltötték a kövek. Az elveszett kiinduló forma eredményét forgatta vissza a fotó segítségével, azaz a rendezetlen tömegből újra előhozta az eredeti állapotot. 1973-ban az első fázisból két-színnyomású szitanyomatot készített, melyen a köveket – politikai utalásként – vörös tónussal fedte, azokra pedig a kép plasztikusságának fokozása céljából zöld, illetve fekete raszter került. Később még készült néhány színvariáció is ezekből a munkákból (Pinczehelyi 1977).

Pinczehelyit nyilvánvalóan nem csak a jelentés kioltás, mint a nyomhagyás sajátos változata foglalkoztatja, hanem legfőképpen az, hogy milyen jelentéskontextusok kapcsolhatóak a munkásmozgalom és a kelet-európai politikai identitás e meghatározó szimbólumához. Hogyan lehet az ilyen erős jelentésstruktúrával rendelkező szimbólumok indexiális tulajdonságait, megváltoztatni; milyen társadalmi gyakorlatok – elvárások, cselekvésformák,

²⁶⁵ Hasonló problémák vizsgálata figyelhető meg Szombathy Bálint biz. munkáiban is, aki a jugoszláv zászló kapcsán vizsgál közel azonos problémákat. Szombathy e munkái sokkal inkább kapcsolhatóak a Jasper Johns féle átírások sorába. A művet lásd mások mellett: Szombathy Bálint: *Three modes*, 1974. Mixed media. Marinko Sudac Collection.

rituálék – kapcsolódnak az adott szimbólumok használatához, s miképpen lehet egy más típusú, alteráló praxist megjeleníteni. Ez a reflexív kánon válik a művész beszédmódjává, amelyben a jelentés-kontextusok megváltoztatásánál, átalakításánál sokkal mélyebbre hatol. E szimbólumátiratokkal az adott referenst, a kötött referenciaviszonyt igyekszik kibillenteni statikus, azaz a társadalmi-kulturális használatban rögzült helyzetéből. Az *utcakő a proletariátus fegyvere* című 1974-es munkája²⁶⁶ egy olyan ready made, ahol a hétköznapi bazalt-kockára festett felirat nem csak beazonosítja a tárgyat és annak kulturális-történeti-politikai kontextusát. A művész egyúttal kiemeli az eszközt annak eredeti rendeltetéséből, s a művészeti praxis részévé avatja. Ez a gesztus kettős természetű: egyfelől pacifikálja, megfosztja fegyverétől annak eredeti használóját, s áttételesen magát a proletariátust, a munkásmozgalmat is cselekvőképtelenné, inadekváttá teszi annak társadalmi potenciálja, forradalmi vonatkozásában. Ahogyan az utcakő mint fegyver a művész szimbolikus eszköztárának kellékévé avanszál, egyúttal új szerepet is kijelöl a művész számára, megidézve a klasszikus avantgárd társadalomalakító, expanzionista cselekvésprogramját.

Ez az aktivista habitus nem a klasszikus avantgárd társadalomalakító programjaként jelentkezik. Forgács Éva idéz fel egy eseményt *Történeti jelenség-e az avantgárd* című tanulmányában, amely a neoavantgárd reflexív viszonyát példázza. Egy beszélgetés-foszlányról van szó, amely az első magyarországi happening²⁶⁷ alkalmával egy néző és Szentjóby Tamás között zajlott. Ekkor az a kérdés hangzott el Szentjóbyhoz, hogy mi a művészet feladata. A kérdésre Szentjóby nevetve azt felelte: „*A hatalomátvétel!*” (Forgács 2004). Ez a szarkasztikus „humor”, a rendszer jelenségeivel szembeni ironia nem egyedi a hazai neoavantgárd megnyilvánulásokban, számos művésznél

²⁶⁶ A művet lásd: Kovalovszky 2010, 58–59.

²⁶⁷ Az első magyarországi happeninget Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás mutatta be 1966. június 25-én, Jankovics Miklós részvételével, Erdély Miklós testvérének a pincéjében (Budapest, XII. ker., Hegyalja u. 20/b).

A művet lásd: *Az ebéd. In memoriam Batu Kán* címmel. A happeningről lásd Deréky – Müllner 2004, 13. fejezet.

találkozhatunk hasonló gondolattal, művekkel. Példaként Erdély Miklós nyelvjátékait – a *Kollapszus orv.* (1974) című írását²⁶⁸ – említeném, amely groteszk humorán túl egyszerre rendszerkritikus, ironikus és önironikus²⁶⁹.

Hegyi Lóránd az iróniát a közép-európai értelmiség egyetlen hatékony fegyvereként tartja számon, melynek funkciója, hogy elbizonytalanítsa, relativizálja a szilárdnak tekintett értéképzeteket, s rákérdező attitűdje révén kényszerítse az embereket a saját tapasztalataik alapján kidolgozott stratégiák megalkotására. Az iróniát – önironia, morbiditás, fekete humor, keserű ironia – olyan tipikusan közép-európai kulturális jelenségnek tekinthetjük, melyek a hosszú távú politikai-egzisztenciális kilátástalanság és frusztráció ellenében, mint paradigmaticus stratégiák jöttek létre (Hegyi 2000, 28).

Az ironia mellett egy új elem is megfigyelhető ezekben a Pinczehelyi-munkákban: ez pedig az intertextualitás egy sajátos formája, mely Halász műveinél sokkalta koncentráltabb formában ölt testet. Olyan architextusokat használ ugyanis, melyek egy nyelvi szimbólum következetes kibontását, deszifrározását jelentik. Az utcakő mellett így válnak Pinczehelyi nyelvi-analitikus vizsgálatának tárgyaivá, szimbólum-teremtésének, jelhasználatának központi elemeivé a sarló és a kalapács, valamint a csillag motívumok. Pinczehelyi mindeközben valójában deriválja az adott szimbólumok jelentéstartományát, átíratái nyomán a korábbi jelentés egyes részeit kiemeli, más jelentésbeli kontextusokat pedig kiolt.

Ez az emblematikusság a jelkép tárgyá téételét, illetve bizonyos tárgyi elemek jelképként való átlényegítését is jelenti, s ahogyan Hegyi Lóránd hangsúlyozza, Pinczehelyinél ez egy konkrét kulturális, történeti környezetben, egy adott

²⁶⁸ Erdély Miklós: *Kollapszus orv.* Párizs, Magyar Műhely, 1974.

„Születésemnél fogva alkalmas vagyok a kitüntetésre. Ugyanis a bal mellkasom jó egyharmaddal nagyobb, ha ugyan nem másfélszerese a jobboldalnak. E ritka rendellenesség következtében széles felületet kínál az érdemrendek számára (...). Egyelőre, sajnos minden elővigyázatosság, fertőtlenítés és tartósító kezelés ellenére, hol egyik, hol a másik nehezen megszerzett titkos kitüntetésem váratlanul megfolyik és alig fokozható szégyenérzettől kísérve a nadrágomba csorog.” - idézi Szegedy-Maszák 2008, o.n.

²⁶⁹ Erdély Miklós iróniájának elemzéséről mások mellett lásd Müllner 2001.

létformán, sorsközösségen belül zajlik, ahol a műalkotások modellszerűségéhez allegorikus jelentések egész sora kapcsolódik. Pinczehelyi munkáit ebben a vonatkozásban egy nagyon erős történeti, politikai, társadalmilag és kulturálisan meghatározott kelet-közép-európai „ikonográfia” jellemzi (Hegyi 1990, 51). Hegyi e munkákat „szigorú stílusként” jellemzi, ahol a konceptuális tartalom, az „intellektuális program”, az objektivista személytelenség az elődleges a szubjektív művészi szándék és látásmód ellenében.

Pinczehelyi a jelképek, politikai emblémák és szignálok átértelmezését, rekontextualizálását sajátos radikalizmussal, gondolati modellek formájában valósítja meg, melyekre jellemző a tárgyilagosság. Ez egy olyan reduktív formát eredményez, mely az elvont gondolat egyértelmű megfogalmazását segíti elő. Ezáltal olyan kettős viszonyt hoz létre, ahol a tárggyá formált szimbólumok általános jelentése konfliktusossá válik, azok elveszítik eredeti jelentésüket, s új tartalmak, jelentésrétegek rakódnak rájuk (Hegyi 1990, 50). Pinczehelyi eljárásának központi szervezőelvei – a kontextusváltás és az emblematikusság – a pop art közvetlen hatását mutatják, s a pop art sajátos közép-európai megnyilvánulásaként értelmezhetők.

1977-ben Kasselben Andy Warhol *Hammer and Sickle* (1976) és Pinczehelyi *Sarló és kalapács* (1973) című munkája egy időben került kiállításra – előbbi a *documenta6*, utóbbi a *Neue Kunst aus Ungarn* kiállításon a Lometsch Galériában²⁷⁰. Amennyire erős fogalmi-értelmezésbeli diszkrepanciával találkozhattunk Halász Károly és Nam June Paik tv-gyertya installációja között, e két pop art mű ikonográfiája legalább olyan tág hermeneutikai mezőt, értelmezésbeli különbséget involvál. Pinczehelyi ikonográfiája alapjaiban tér el

²⁷⁰ Pinczehelyinek ez a munkája a *Kunstmagazin* 1977/1 számának borítóján is szerepelt; ebben a számban jelent meg Dieter Honisch *Neue Kunst aus Ungarn* című írása is (Honisch 1977). A művet lásd: Andy Warhol: *Hammer and Sickle*. Szitanyomat, 1976. (304×406 cm) MOMA Collection.

Pinczehelyi Sándor: *Sarló és kalapács I*. Fotó, 1973. (60×50 cm) Paksi Képtár Gyűjteménye.

a nyugati fogyasztói szokásokra épülő kép- és médiakultúrától, amely az amerikai és angol pop art szimbólumtárának táptalaját nyújtja. Az ő munkája egészen más, azaz Kelet-Közép-Európában adekvát szociokulturális, politikai referenciatartományokat, ikonikus jelentéstartalmakat mozgat meg. A kettőt – Jean Baudrillard fogalmaival élve – a drámaiság köti össze, s ahogyan Warhol, Pinczehelyi is a szimulációt, azaz a posztfiguratívnak tekintett világot dramatizálja. E tekintetben a valóság nem művészetnek, hanem antropológiai eseménynek számít, tehát nem a hagyományos művészeti-esztétikai konvenciók érvényesülnek, s az alkotó folyamat a nem-művészi valóságtartományokból táplálkozik (Baudrillard 2009, 38–39).

Pinczehelyi egyik legismertebb, *Sarló és kalapács* című 1973-as munkájának „eredetije” egy fotósorozat²⁷¹, ahol egy omladozó vakolatú fal előtt a két tárggyal különböző mozdulatokat és alakzatokat hoz létre: széttárt karokkal tartja az eszközöket, hozzáérinti őket a fejéhez, s keresztbe font karral keretezi az arcát velük. Ezek az egész, illetve félalakos fotók számos további sorozat alapelemeiként szolgálnak. Pinczehelyi ugyanis nem csak a lehetséges tárgypozíciók variációs eszközkészletéből alakítja ki e sorozatának lehetséges vertikumát. Átiratai részben a fotóról készült különböző nagyításokra terjednek ki, amelyekben – például a *Sarló* című (1973) munka esetében²⁷² – egészen közel helyezi egymáshoz a triptichonszerűen (három, belső vágatú) vállaknál leszabott fotóját. A képeken a sarló különböző pozíciókban – jobbról-szemből-balról – keretezi, illetve fedi a művész arcát; ám a sorozat másik variációs eszközéül a nyomdatechnológia, a szítratechnika válik. A sárgás, illetve indigókék monokróm átszínezések révén a fotó felszabadul a dokumentatív intenció maradék kötöttségei alól, a fotó-performance az utólagos beavatkozás nyomán további jelentésréteggel egészül ki, mely a reflexivitás karakterét erősíti. Ezek az utólagos beavatkozások egyfajta sajátos felülírásként értékelhetőek, ahol a grafikai eljárás mód, mint eszköz jelenik meg a képalkotói

²⁷¹ A művet lásd: Hegyi 1995, 35; Kovalovszky 2010, 62–63; 68–69.

²⁷² A művet lásd: Kovalovszky 2010, 68–69.

repertoárban. Pinczehelyi reflexivitása saját, illetve környezetének szimbólumhasználatához különféle variációkban, szekvenciális sorozatokban jelenik meg. Egy-egy motívum– mint például a csillag, a sarló és kalapács, majd a nyolcvanas évektől a trikolór – számos variációban jelentkezik munkáiban. Ezeket az ideológiailag terhelt, a hétköznapi ikonográfiából kiemelt szimbólumokat saját szubjektív olvasataival rekontextualizálja; a sarló és kalapács motívum stigmatikus felmutatása nem pusztán a művész egyéni állásfoglalását, a rendszerhez kötődő sorsszerűséget, a politikai-szimbólumok deszakralizálását, vagy ezzel szemben a hétköznapi tárgyak-élethelyzetek átideologizálódásának relativitását mutatják. Pinczehelyi ezáltal uralja e szimbólumok jelentéstartalmát, irányítja ezek lehetséges olvasatait, azaz egy olyan szimbolikus értelmezési teret alakít ki, amely a művész rituális eszközkészletévé fordítja át a tárgyak jelentés-szférájához kapcsolódó erőteret. A glóriaként fej fölé tartott szerszámok mágikus jellegére utal Kovalovszky Márta is, amikor a kinyilatkoztatás erejét hangsúlyozza Pinczehelyi e művében (Kovalovszky 2010, 15).

E motívum a későbbiek során még számos verzióban és átiratban jelentkezik: Pinczehelyi egyik eljárásmodja, hogy papírhengerekre (hat hengerre) applikálta a fotókat, s a hengerek forgatásával, a forgó képek aktuális, általában páronként szimmetrikus állásából készített újabb fotómontázsokat, majd ezekből újabb szitanyomatok, akril-verziók születtek ezüst, piros, kék verziókban (*Hengerek I-II-III*). Az 1975-ös grazi alkotótelepen még egy videóperformance is készül e motívumokat felhasználva.²⁷³

²⁷³ A művet lásd: Kovalovszky 2010, 84–89; ill. 70. A grazi alkotótelep munkájában Gellér B. István is részt vesz, aki más alkotások mellett szintén készít egy *Che Guevarás* videó-performance-t, *Mantegna/Che rekonstrukció* (1975) címmel. A művet lásd: Hajdú 2010, 40–41.

Az eszköz mint infrastruktúra; a plakátok és a szitaműhely szerepe

A fenti munkák egy másik, sajátos intertextusa mediális vonatkozású. Pinczehelyi már igen korán, a hetvenes évek első éveitől grafikusként is tevékenykedik, elsősorban katalógusokat, plakátokat tervez. Innen adódik szoros kapcsolata a szitatechnikával is. A Pécsi Műhelyben az első szitát Szijártó és Kismányoky saját maguk készítették el; fa keretre a szövetet nylonharisnyából feszítették fel, a kereteket a múzeumban maguk illesztették össze. Az első festékeket kályhalakkból kísérletezték ki, s '71–72-ben bikromát, két szín papírnyomatokat tudtak készíteni e technikával.

1972-ben egy röntgenfilm alapján nyomták az első „valódi”, saját szitanyomatot, amely egy zuhanó embert ábrázolt. A levilágítást a későbbiek során Pinczehelyi nyomdai kapcsolatai révén oldották meg, s jobb minőségű festékeket is innen tudtak „kéz alatt” beszerezni. Ez a „háztáji” technika felbontásában nem volt annyira kifinomult, mint azok a nyomatok, melyeket velük egy időben Fajó János Németországban készített. Ez a minőségi különbség jól tetten érhető például a raszterezés finomságában, vagy a levilágítás minőségében. Ugyanakkor a technika komoly infrastrukturális háttérrel jelentett a műhely számára, hiszen a sokszorosító technológia a Kádár-kor viszonyai között csak politikai ellenőrzés alatt működhetett. A szitaműhely végül 1976-ban az Ifjúsági Házba került, ahol akkor Kismányoky dolgozott²⁷⁴.

²⁷⁴ Kismányoky 1969 és 1975 között a Meszesi Művelődési Házban, 1979-ig az Ifjúsági Házban képzőművészeti referensként, ezt követően a Pannonia Filmstúdióban animációs filmesként dolgozott. Kismányoky kiállítás-szervezői munkáját számos – a helyi viszonyok közt, az intézmény amatőr aktivitásokat integráló profilja ellenére – jelentős tárlat fémjelzi. Csak felsorolásszerűen néhány:
– 1975: *Naív magyar művészet; Az Ixilon-filmstúdió fázisrajz kiállítása; Maurer Dóra grafikai*
– 1976: *A XX. század képzőművészete /Látás, alkotás, szerigráfia/; Modern kottagrafikák; Bak Imre kiállítás; IH bemutatók: Képzőművészeti Műhely, Ixilon Stúdió; Fotóműhely, ...; Pécsi építészeti kiállítás; Finn grafika; Lengyel grafika; 100×100 – Képzőművészeti világhét; Tóth Gábor vizuális költészeti kiállítása; Tilles Béla kiállítása*
– 1978: *Rajk László – Szegő György: „Reflexiók”, Álomtervek; B. Müller Magda fotókiállítása: Filmforgatás – 80 huszár; Beretvás-Szabó M.-Steiner: Geometrikus kísérletek (festmények, fotók); Mengyán András kiállítása; Galántai György plasztikai, grafikai* (Kismányoky é.n./c).

Ebben az összefüggésben lényeges, hogy az „eredeti” mű különféle verziókban jelenik meg. Szijártó *Átváltozások* sorozatának (1977-78) egyes darabjai – elsősorban a szita-nyomatokra készült verziók – korábbi művek, sorozatok kiragadott elemeinek felhasználásával készültek²⁷⁵. A sokszorosító grafikai eljárások – a szita technika – a fotó sajátos újraalkotására, átalakítására adnak lehetőséget. A legközismertebb példák erre Andy Warhol szita-sorozatai, amelyekben az egyes meghatározó képi elemek különböző koloritok verzióiban láthatóak együtt, egy montázsban (*Merilyn Monroe*, 1962, *Flowers*, 1970²⁷⁶).

Ezekkel a művekkel kapcsolatban nem csak egy „egyszerű”, Walter Benjamin-i értelemben vett mechanikus reprodukcióról beszélhetünk, hanem az „eredeti” mű egy más technikai eljárás mód – nevezetesen a sokszorosító grafika – által felülírt verzióiról. Az eredeti fekete-fehér felvételek színes réteget kapnak, így kiemelnek bizonyos arcrészleteket, úgymint a száj, az orr vagy a szem. A nagyításnak köszönhetően a fotó szűzségébe is beavatkozik az alkotó. A kiinduló negatív film „beégésének”, túlexponáltságának következtében az átírás során spontán faktúrák jönnek létre, a nagyítás révén hangsúlyosabbá váló élettenség a raszteres eljárásmóddal az éles raszterpontok révén kompenzálódik. Ezen verziók kapcsán semmiképpen sem beszélhetünk értékvesztésről, sokkal inkább az eredeti alpmű továbbgondolt, az adott technológiai eljárás nyújtotta továbbépítési, konstrukciós lehetőségek tudatos kiaknázásáról. Az *Átváltozások* fotó-performance-ainak sorozatai, a szita-alapú munkák, s a Fészek klubban, közönség előtt színre vitt performance együttesen hozza létre Szijártó e munkájának teljes vertikumát.

Az emberi arc átíratái, az arc egyes elemeinek kiemelése már korábban is megjelent Szijártó munkái közt. Az 1972–73-as *Arc* című szita-sorozat²⁷⁷ alpmotívuma egy női portré, amelyről három, különböző nagyítású képkivágást

²⁷⁵ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 284–285.

²⁷⁶ Andy Warhol: *Marilyn Monroe*, 1962. Ofszet litográfia, Tate – National Galleries of Scotland; *Flowers*, 1970. Ofszet litográfia, Leo Castelli Gallery, New York.

²⁷⁷ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 264–265.

montírozott egymás fölé ugyanabból a fotóalapról. Az alapvetően két-két szín – piros, kék, sárga, khaki, zöld – játékát kombináló sorozat elemei a színek változása révén kapnak különböző hangsúlyt, illetve a képek egyes részleteit is másként jelenítik meg – emelik ki, illetve árnyaltabbá/rejtőzködőbbé teszik – a különböző koloritok. Egy másik, önálló munkaként jelenik meg a sorozat azon eleme, ahol a szita egy újabb, gesztus-festmény jellegű réteget kapott. A piros alapon zöld arckép egy sárga réteggel egészül ki, ahol a két formai világ – a fotográfiai és a festői – a grafikai munka eredményeképpen olvad egybe. Ez a posztfotografikus eljárás mód jelenik meg Szijártó 1972-es *Nagyítás-Száj* című xerox munkáján²⁷⁸ is, amikor három különböző monokróm – fekete-kék-szépia – képet hoz létre, azonos filmkocka nagyításaiból kiindulva. A kép faktúráján jól látszanak a korabeli technológiának tulajdonítható karcolatok, szemcsézett textúrák, melyek sajátos „patinát”, archeológiai többletjelentést is nyújtanak a műveknek az „eredeti” felvétellel szemben. Sőt, a beavatkozás nélküli, eredeti fotót csupán egy snapshotnak, egy hétköznapi spontán felvételnek lehetne tekinteni; a mű a mechanikus beavatkozás révén nyeri el műalkotásstátuszát, egyediségét.

1972-ben Pinczehelyi a varsói IV. Nemzetközi Plakátbiennálén járt, melyet beszámoló formájában foglalt össze (Pinczehelyi 1972). Ebben felhívja a figyelmet Roman Cieślewicz munkásságára, aki a „társadalmi téma” kategóriában a biennále egyik fődíját kapta,²⁷⁹ a művekben megjelenő különféle fotografikus eljárásokra és a „feltűnő fantáziagazdagságra”. Pinczehelyi részletekbe menően igyekszik beszámolni e nagyszabású kiállítás tapasztalatairól, ahol 465 művész több mint hétszáz munkája adott átfogó képet a nemzetközi mozgásokról. Figyelme a kortárs japán, lengyel, finn

²⁷⁸ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 266.

²⁷⁹ Az 1972-es plakátkiállítás díjnyertes alkotásai a varsói Wilanów Plakátmúzeum honlapján elérhetőek:
<http://www.postermuseum.pl/en/biennale/number/4/winners/page/> (2012.10.04.)

plakátművészet mellett a kevésbé preferált országok alkotóira: a francia, jugoszláv, nyugat-német, osztrák, belga és amerikai plakátművészek szimbólumhasználatára, technikáira is kiterjed. Néhány észrevétel: a fotó használatának intenzív jelenléte a lengyeleknél; a festmény és a plakát közötti átíratok az amerikai Nicholas Krushenicknél; a népművészeti motívumok, illetve a kulturális hagyomány erőteljes jelenléte a lengyel és a japán alkotóknál; a politikai, illetve társadalmi kérdések – háborúellenesség, környezetszennyezés, alkoholizmus – erőteljes jelenléte a finn, illetve vietnámi plakátoknál.

Pinczehelyi élményei, itt szerzett tapasztalatai nagy hatást gyakoroltak az ekkortájt kibontakozó grafikai, plakátművészeti munkásságára.

1975-ben a Pécsi Műhely egy köztéri akciót, egy utcai plakátkiállítást szervez a Kulturális Rendezvények Irodája (KURI) támogatásával²⁸⁰, melynek apropóját a „jubileumi” Forradalmi Ifjúsági Napok jelentették (1945, a „felszabadulás” harmincadik évfordulója). Szijártó kivételével a műhelyesek el is készítették a plakátokat. Kismányoky egy képletes művet hozott létre: a plakáton madarak – galambok – repülnek neki egy láncnak, mintegy széttörik, szétszakítják azt, miközben egy repülőgép zavarja szét a madárrajt. Ficzek egyik munkáján – rendhagyó módon – zöld mezőn különféle méretű, és különböző állásba forgatott csillagok láthatók piros és fehér kontúrral, mintha csak egy nemzeti trikolorba öltöztetett csillag-virág mezőt látnánk. Első ránézésre akár még Pinczehelyinek is vindikálhatnánk e plakátot. Ficzek csillag motívuma feltűnik még az Ixilon Filmstúdió 1976-os, *Vasarely Pécsett* című filmjében²⁸¹ egy

²⁸⁰ Az iroda a Perczel Mór utcában, a városháza aljában működött; a visszaemlékezések szerint Bagossy László, Bükkösi László, Stenczer Béla vett részt az esemény létrehozásában – Kismányoky Károly közlése alapján, 2012. december. A KURI 1976-ban olvadt be a Doktor Sándor Művelődési Központba (Baló 1977, 77).

²⁸¹ A művet lásd: *Vasarely Pécsett*. 1976. Munkatársak: Baksa Balázs, Harmat Mária, Radocsay László. Ixilon Filmstúdió. Készült a Baranya megyei Tanács megbízásából. (12’30”) Ficzek munkája 9’38”-nál látható.

nagyméretű feszített vászonkép formájában, amikor Vasarely pécsi látogatásán egy közönségtalálkozón vett részt.

Pinczehelyi szintén több plakátot készített, melyek korábbi, csillagmotívummal operáló munkáinak átiratai. Így kerül adaptálásra *Csillag (rajz)* című 1975-ös munkája²⁸² (egy filctollal az üres lapból kiindulva hat szekvenciában rajzolja meg az ötágú motívumot, s e folyamat fotódokumentációja a mű), melyből egy piros raszteres verziót készít, s a csillag-formát tölti ki színnel. Ugyanígy felhasználja az utcakövekből kirakott csillag motívumot a *Csillag (utcakő)* 1972²⁸³ című munkájában is, melyben szintén hatos képsorozatban, piros monokróm színréteggel, a részletek más-más kiemelésével hoz létre egy változó szekvenciát. Halász egyszerű jelképekkel operált plakátmunkáin. Egyik plakátképén egy emberi alak felsőteste látható, akinek pólójára egy „peace-jel” és a ’75-ös évszám (ez utóbbi pirossal, a béke jel feketével) van nyomtatva. Másik munkáján két közlekedési tábla látható: a megállni tilos felett egy egyirányú utat jelző tábla képe szerepel.²⁸⁴ Pinczehelyi plakátjain egyébként is gyakorta látjuk viszont azokat a munkákat (a munkák elemeit), melyek önálló képzőművészeti alkotásokként Pinczehelyi oeuvre-jéhez tartoznak. Így az 1976-os 5. Országos Kisplasztikai Biennálé katalógusának borítóján Pinczehelyi öt egymásra pakolt utcakövet tartó fotója (*Öt utcakő*, 1976) került²⁸⁵. Ugyanebben az évben a Pécsi Központi Amatőr Színpad *Antigoné* című előadásához²⁸⁶ használja fel XYZ című sorozatának egy darabját – nevezetesen egy olyan fotómontázst, melyen saját testének szimmetriatengelye mentén tükrözött képe szerepel – a korábbi sorozatmű továbbgondolásaként²⁸⁷.

²⁸² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 215.

²⁸³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004 205, 211.

²⁸⁴ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 14–15.

²⁸⁵ A művet lásd: Kovalovszky 2010, 61, illetve Pinczehelyi 2000, 6.

²⁸⁶ Szophoklész: *Antigoné*. Rendezte: Bagossy László, Pécsi Központi Amatőr Színpad, 1976.

²⁸⁷ A művet lásd: Kovalovszky 2010 74–75; 119.

A plakátakció annyira sikeresnek bizonyul, hogy a városi KISZ Bizottság a következő évben – mint politikai plakátokat – újra ki akarja nyomtatni. Egyetlen probléma, hogy idő közben a plakátok kliséi, illetve filmjei közül néhány elkeveredett, mivel azokat nem hozták el a városi rendezvényirodából²⁸⁸. Az együttműködést más hivatalos szervezetekkel – miként azt a munkatervben is deklarálják – a műhelyesek is szorgalmazzák. Felmerül egy, a Megyei Tanáccsal közösen szervezett vándorkiállítás gondolata is, mely vélhetően a Józsefvárosi Galériába tervezett kiállítás²⁸⁹ támogatását is igyekezett előkészíteni. A program kitér a társművészetekkel – fiatal költők, amatőr színpad, Pécsi Balett – történő együttműködés, és a közönséggel való foglalkozások szerepére is, s a Pécsi Műhelyt mint klubszerűen is funkcionáló művészeti bázist határozza meg. Nyilvánvaló, hogy a társadalmi szervezetek és funkcionáriusok irányából a „klikkszerűen” működő csoportot kevésbé preferálták, s előnyösebb stratégiának tűnhetett nyitottabb közösségként megjeleníteni a műhelyt. A másik oldalról pedig ott a fenyegető konfliktus, a Pécsi Grafikai Műhely, valamint a Lantos-féle új csoport megjelenése; félt, hogy elveszítik a helységet, s ezzel együtt a műhely támogatását. A Pécsi Műhely 1975-ös alapszabály-tervezete is kitér erre a konfliktusra; ennek oldásaként teremti meg a lehetőségét további tagok esetleges csatlakozására. *„A Pécsi Műhely közös tartalmi munkájába bárki bekapcsolódhat, e közös tartalmi munka folyamatának következménye lehet a Pécsi Műhely tagság elnyerése. Tagfelvételtől az alapító tagok szavazással döntenek”* (Pinczehelyi 1975,1–2). Másfelől – s e dokumentum is ezt támasztja alá – a műhely igyekezett elhatárolni magát a megyei tanács által szorgalmazott *Pécsi Grafikai Műhelytől*²⁹⁰ (továbbá az Új Pécsi Műhelytől is), s igyekezett

²⁸⁸ *Közlemények* 12, 2. pont, 1976. március 25. (Ficzek-Pinczehelyi 1973–78).

²⁸⁹ *A Pécsi Műhely kiállítása*. Józsefvárosi Galéria, Budapest. 1977. április 1. - május 1.

²⁹⁰ A Grafikai Műhely létrehozásával a Pécsen élő művészek összefogását kívánták „megoldani”; a városi és a megyei tanács – a jegyzőkönyvek megfogalmazása szerint – sajátos mecénási szerepben láttatta önmagát. A Pécsi Grafikai Műhely megalapításától a sokszorosító grafikai és egyéb technikákhoz való hozzáférhetőséget, műterem-lehetőséget és közös munkahelyet, valamint az „utánpótlás” bázisát kívánták megteremteni.

Baranya Megyei Levéltár MSzMP Archívum 9. Fond XXXV; Baranya Megyei Levéltár MSzMP Archívum 1. Fond XXXV (szigorúan bizalmas minősítéssel) Ti/20 (4)

saját autonóm művészeti törekvéseit legitimálni, valamint az évek során kialakított-megszerzett infrastruktúra feletti kompetenciáját megőrizni.

A városi tanács Művelődésügyi Osztálya 1975. január 22-én foglalkozik a „Pécsi Műhely helyzetével”. A megbeszélésen a tagok előadják, hogy a Doktor Sándor Művelődési Központban tartott előzetes megbeszélésen megegyezés született, miszerint Lantos és a műhely hajlandóak az együttműködésre, egyenrangú felekként, egyenlő feltételekkel. A csoport keresi a lehetőséget, hogy a város művészeti életében legális, s az irányító szervek támogatását élvező közösségként működjön. Kijelentik, hogy nem zárt közösségként működnek, sajátos technikai lehetőségeiket a Pécsi Grafikai Műhely tagjai is használhatják. A műhelyesek komoly kompromisszumot kötnek: *„A Pécsi Műhely a város közművelődési életébe való szervesebb bekapcsolódás érdekében vállalja, hogy együttműködik a leendő Ifjúsági Házzal, továbbá kapcsolatokat keres és épít ki a Városi KISZ Bizottság illetékes munkatársaival. Emellett a Lantos Ferenc által vezetett vizuális módszertani szakkör munkáját is segítik, tanácsadói munkakörben.”* (Pécs M.V.T VB 19.153/1975.VIII)²⁹¹.

Ennek következtében a Pécsi Műhely saját szitaműhelyét ajánlják fel az újonnan létrejött grafikai műhely tagjainak használatra, melyet a Pécsi Műhely szervezeti szabályzatának és házirendjének betartásához kötnek (Pinczehelyi 1975, 3). Nyilvánvalóvá válik az intézményesülésnek az az iránya, amely a korábbi, informális és laza kötődések függőségi rendszeréből az adminisztratív szabályok alkalmazásának az irányába tolták el a Pécsi Műhelyt. Ez jól érzékelhetően a más szervezetekkel kialakuló intézményi kapcsolatok következménye, s a műhely intézményi jellegű mechanizmusainak megerősödését mutatja.

A Pécsi Grafikai Műhely első, 1974-es kiállításán „természetesen” egy műhelytag sem állított ki (Erdős 1974).

²⁹¹ *Feljegyzés az 1975. január 22-én Pécs M. Város Tanácsa VB Művelődésügyi Osztályán tartott megbeszélésről, melynek témája a „Pécsi Műhely” helyzete.* Az egyeztetésen a műhelyeseken kívül részt vett: Csorba Tivadar, a művelődési osztály vezetője; Váradi Géza, közművelődési csoport vezetője és Várkonyi György, művészeti előadó.

Összegzés

A Pécsi Műhely szitaműhelyének esete több szempontból is tanulságos történet: nemcsak a Pécsi Műhely működésének intézményi vonatkozásában, hanem a művészeti technikahasználat vonatkozásában is egy igen jellemző jelenséggé tesz megfoghatóvá.

Egyrészt jól érzékelhetővé teszi azt a teóriát, melyet Walter Benjamin az 1930-as években az apparátus fogalomban jelenített meg. E fogalomkör alatt ugyanis nem csak az adott technikahasználatot, s a műalkotás közvetített jellegét kell értenünk, hanem ide sorolhatjuk a technikai eszközökhöz kapcsolt-kapcsolódó intézményesült viszonyokat, intézményi formációkat is. S ugyanígy ebbe az elképzelésbe sorolódnak a valóság „ábrázolásának”, képi-vizuális kifejezhetőségének és megteremtésének egyes – a technika és az apparátus által meghatározott – módjai is (Benjamin 1969, 315–327). Vilém Flusser szerint – aki jónéhány évtizeddel később, már a digitális képkorszak hajnalán gondolja tovább Benjamin fogalmát – a technikai kép legfőbb jellegzetessége, hogy azt apparátusok állítják elő, s ő ezen apparátusokat (tudományos) szövegek konstrukcióiként fogja fel (Flusser 1990, 13). E két értelmezés közti, jelentésgazdag hermeneutikai térben helyezhető el a Pécsi Műhely szitaműhelyének, s a csoportnak a tevékenysége, s a pécsi késő avantgarde-nak a története. Dolgozatomban éppen ezt a kontinuitást igyekeztem árnyalttá tenni, a tradíciónak egy nagyon sajátos, közeli példáján. Másrészt a műhely e mikrotörténete emblematikus lenyomatát adja a fotó alapú, fotó utáni képalkotás egy másik jelenségszférájának, azaz a hazai neoavantgárd egy speciális területének, mely jelen esetben egy nagyon is meghatározott, földrajzi-kulturális értelemben behatárolható közegben alakult ki a hetvenes években Pécsen. Ez az időkeret nem olyan szigorú; a hatvanas évek sajátos politikai klímája, intézményalapításai, vagy éppen a művek és az alkotók eltérő pályái jelölik ki a műhely tevékenységének lokális kereteit. Ugyanakkor egy másik, de legalább

ennyire meghatározó problémakörkellett figyelembe vennem: nem vonatkoztathattam el a kutatás retrospektív jellegétől, aminek vontzataként a tekintet problematika jelen helyzetben nagyon is adekváttá vált. Milyen – elsősorban fogalmi-, módszertani – kompetenciák szükségeltetnek a Pécsi Műhely jelenségének a felfejtéséhez? Milyen mélységű és minőségű feldolgozást tesz lehetővé a kutató felkészültsége?

Dolgozatomban elsősorban arra kerestem a választ, hogy milyen „aktuális” művészetfogalom mentén értelmezhetőek a Pécsi Műhelyben létrejött munkák, s ezek milyen eltérő és/vagy hasonló fogalmak mentén kapcsolhatóak akár a nyugati, akár a hazai neoavantgárd törekvésekhez. Létezhet-e a periférián egy immanens, belső fejlődési utat járó művészetfogalom, művészeti praxis és identitás, s ha igen, akkor ennek milyen sajátosságait lehet beazonosítani a Pécsi Műhely tevékenységében. Példaként érdemes egy pillantást vetni Haris László 1975/1996-os *Jel és árnyék* című sorozatára²⁹². Haris műve kísértetiesen hasonló a Pécsi Műhely 1970-es *Földre fektetett T alakzat* című land art munkájához²⁹³. Ám eltérően Nam June Paik és Halász Károly tv-gyertyainstallációjának divergens kontextusaitól, szinte ugyanazt a problémakört járja körül, mint amivel a műhelyesek kísérletei során találkoztunk. E munkákban az is közös, hogy a jelhagyás problematikája, a természeti beavatkozás fotólátvány-alapú vizsgálata jelenik meg mind a Pécsi Műhely, mind Haris e műveiben. Ugyanakkor – s ez egy lényegi különbség –, míg Haris alapvetően a „fotó irányából” érkezik el e problémák vizsgálatához, mintegy véletlenszerűen talál rá e természeti témára, addig a műhelyesek egy szisztematikus kísérletsorozat egy állomásaként hozzák létre e művet.

Nyilvánvaló, hogy a műhely tevékenysége nem egy izolált térben zajlott, s nem lehetséges azt a hazai és nemzetközi mozgásoktól független folyamatként meghatározni. Ugyanakkor a kor művészet-kommunikációs sajátosságai –

²⁹² A művet lásd: Szilágyi 2012, 106–107.

²⁹³ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 305.

politikai, intézményi behatároltsága – s a korra jellemző mechanizmusok eleve kijelölték azt a mozgásteret, amelyben a műhely művészeti megnyilvánulásai kibontakozhattak. Ez a behatároltság természetesen jelenti azokat a művészettörténetileg, szociológiailag, antropológiailag értelmezhető szituációkat is, amelyek egyes esetekben megszabták, más esetekben orientálták a műhely tagjainak pályáját²⁹⁴. E művészeti mezők szerkezete és a cselekvők pozícióinak, mozgásainak, aktuális művészeti habitusainak behatárolása jelentette e dolgozat tágabb fogalmi keretét.

A műhely vizsgálata során egy olyan társadalmi-topográfiai szituációról beszélhetünk, mely mint lokális narratíva, illetve mint lokális elbeszélés a posztmodernben válik hangsúlyossá²⁹⁵. Ezt a helyzetet, s ezen belül a periféria működését jól szemlélteti a csoport nemzetközi kapcsolatrendszere, e kapcsolatok szerveződése. Míg például a németországi, s a jugoszláv együttműködések jószereivel Budapesten, illetve a budapesti szcénához kapcsolható Balatonbogláron keresztül alakultak ki (ide értve az esseni Folkwang Múzeumot is), addig a hetvenes évek második felében a műhelyesek

²⁹⁴ Az ezekben való „mozgást”, jártasságot – Jürgen Habermas kategóriáit felhasználva – nevezhetjük olyan, az életvilágokat megkonstruáló társadalmi cselekvésnek, amely az egyén, a társadalom és a kultúra különböző szintjein képes megfogalmazni és meghatározni saját identitását, helyzetét. Ezzel együtt szeretném hangsúlyozni, hogy a hetvenes évek viszonyai közt a műhely – s általában a hazai, kelet európai – neoavantgárd alkotók tevékenysége konfliktusokkal terhelt, s ennek következtében semmiképpen sem illeszthető a habermas-i értelemben kölcsönösséget, kölcsönös megértést feltételező ideális beszédhelyzet keretei közé. Azaz Habermas cselekvés-elmélete csak feltételekkel érvényes meghatározott társadalmi keretek között. Ezt az identitásfogalom inkább Pierre Bourdieu habitusfelfogásából és mező elméletéből érthető meg. Nála a társadalmi mező olyan játéktér jelent, melyben az egymással „versengő” szubjektumok és intézmények pozíciói egy sajátos struktúráként írhatóak le. Bourdieu a habitust egyfajta beállítottságnak tekinti, ami kondicionálás, s nem tudatos szocializáció eredménye; a habitus ugyanakkor – a társadalmi a cselekvők magatartását és látásmódját meghatározó – struktúra mentén alakul ki, mely azonban maga is e struktúrát formáló elem. Jürgen Habermas cselekvéselméletéről, kommunikatív etikájáról lásd Habermas 1985; illetve u.ő. 1995.

Pierre Bourdieu mezőelméletéről és habitus fogalmáról lásd Bourdieu 1990; illetve u.ő. 2000.

²⁹⁵ Jean-François Lyotard a posztmodern lényegét a modernitás nagy meta-elbeszéléseivel szembeni bizalmatlanságban azonosítja be. Mivel a tudás a késő-kapitalista kortól, illetve a posztindusztriális társadalmakban olyannyira töredezetté vált, hogy nem létezhet egyetemes és végső elvekre visszavezethető tudás, s sem a tudománynak, sem a nagy meta-elbeszéléseknek nincs abszolút igazságértéke, a különböző helyzetekre (tudományos igazságkeresés, művészeti diskurzus) a megfelelő, szituatív magyarázatok válnak használatossá. Szituatív tudástípusok, nyelvek, diskurzusok, nyelvjátékok léteznek – anélkül, hogy egy egyetemesnek gondolt, tudományos, ill. metanyelvre vezetnénk vissza e magyarázatokat. (Lyotard 1993, 8-9; illetve lásd még Rorty, 1993).

már önállóan alakítottak ki lengyel kapcsolatokat. Ennek kapcsán állítottak ki 1976-ban Wrocławban, s vettek részt az Oborniki alkotótelepen 1978-79-ben²⁹⁶.

E dolgozat a műhely tevékenységének sem teljes körű kritikai adaptációjára, sem annak monografikus feldolgozására nem vállalkozott. A csoport tevékenységére jellemző tendenciák bemutatása során arra próbáltam leginkább példákat felhozni, ahogyan azzal a hetvenes években, mint egy sajátos korszakhatáron különféle, átmeneti műtípusokkal találkozhatunk. Egyúttal olyan hangsúlyokat igyekeztem megjeleníteni, melyek a csoport hetvenes évekbeli tevékenységét mind a hazai, mind a nemzetközi – s ez utóbbin belül elsődlegesen a közép-európai – trendekkel párhuzamban láttatják. E tevékenységek és tendenciák közül a műhely land art tevékenységét és médiahasználatát állítottam vizsgálódásaim fókuszába. Mindkettő kapcsán azt kívántam hangsúlyozni, hogy a két terület milyen sajátos értelmezési kontextusokban, s milyen sajátos társadalmi, kulturális gyakorlatok mentén jeleníthető meg, melyek mint tendenciák a kelet-európai entitáson belül is a Pécsi Műhely „kuriozitását” mutatják.

Az egyediségből származó eltérőségre számos, a társadalomtudományokban jól ismert fogalomkör segítségével igyekeztem rámutatni. A land art munkákban láthatóvá tett természethez való viszony a hazai ökológia diskurzus korabeli hiánya okán vált hangsúlyossá és aktualizálhatóvá. Ez a jellegzetesen posztmodern jelenség ugyanakkor arra is rávilágít, hogy a Pécsi Műhely, mint a hazai neoavantgárd második generációs képviselője, már egyértelműen posztmodern tendenciákhoz kapcsolható. A nyugati ökológiai törekvések ugyanis éppen a hetvenes évek első felében jelentek meg a társadalomtudományi gondolkodás határterületein. Ernest Callenbach (1975) *Ecotópiája* az utópikus

²⁹⁶ A wrocławui utat hosszas szervezés előzte meg, Pinczehelyi koordinálta az előkészületeket. A kiállítás december 1-én nyitott, pár nappal előtte a DOKI mikrobuszával indultak. Az utazás kivételével az út önköltséges volt, az étkezéstről, napidíjról maguknak kellett gondoskodni. A kiállítókkal tartott még a Pécsi Központi Amatőr Színpadtól Bagossy László, és sofőrként Csutora Ferenc, valamint Aknai Tamás is, aki a kiállítást nyitotta meg. Lásd *Közlemények* 17., 2. pont, 1976. november 10 (Ficzek-Pinczehelyi 1973–78).

irodalomban, Arne Naess ökológia alapú morálfilozófiája és a mélyökológia természetközponitú társadalom-konceptiója (1973), Ernst Schumacher ökológiai alapú közgazdaságelmélete (1973) csak jelzésértékű mérföldkövei annak az ökológiai alapú társadalomelméleti diskurzusnak, mely Magyarországon csak a nyolcvanas években bontakozik ki²⁹⁷. A Pécsi Műhely tevékenysége attól válik igazán izgalmassá e területen, ahogyan a maguk módján, a saját vizuális eszközeikkel – egy, a kortárs ökológiai diskurzustól izoláltan – juttattak kifejezésre hasonló problémaköröket. A helyzet sajátossága, hogy nem ökológiai, hanem jelelméleti kérdésként appercipiálták saját tevékenységüket.

Hasonló fogalmi, s tárgyi vákuumhelyzet jellemzi a műhely kortárs médiához, médiakultúrához való viszonyát is. A különféle médiumok használata elsősorban pszeudojelenségként értelmezhető; azaz a korlátolt technikai feltételek közepette elsősorban gondolati-konceptuális vonatkozásban foglalkoznak egy-egy új médiummal. Ez egy jellegzetesen kelet-európai attitűd, miként az is, hogy az „elérhető” eszköz, a fotó válik e mediális alkotói gyakorlat elsőszámú médiumává. E korlátosság ellenére adódtak olyan lehetőségek, mint a Pécsi Műhely esetében a normál 8-as filmre készült land art filmek, Pinczehelyi videó-performance-a 1975-ben a grazi alkotótelepen, vagy éppen az 1977-ben – a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójában – felvett *Pécsi Műhely film*.

A hetvenes évek végéig nemigen adódott komolyabb lehetőség a mozgóképes technológia területén a műhelyesek számára. Érdekes, hogy ezzel a kifejezésformával való találkozás alapvetően bontotta meg az amúgy sem egységes csoportot. S bár a műhelyesek közt Halásznál találkozhatunk a közönség előtt véghezvitt performance valamiféle szisztematikus programjával – jóllehet Szijártónak is voltak performance-akciói²⁹⁸ –, a performance mint

²⁹⁷ Magyarországon az első ökológiai fogalomkörben született művek Juhász-Nagy Pál, a nemzetközi ökológiai mozgalmak interpretációi pedig Szabó Máté nevéhez köthetőek a nyolcvanas évek közepétől. lásd Juhász-Nagy 1984; Szabó 1985, illetve Callenbach 1992; Drengson – Naess 2005; Schumacher 1991.

²⁹⁸ A művet lásd: *Átváltozok*. 1980. Szijártó Kálmán performance-a a budapesti Fészek Klubban. Fotódokumentáció (Pinczehelyi 2004, 287).

kifejezésforma zömmel a fotó-performance-okra korlátozódott a műhelyesek tevékenysége során.

Halász 1978-ban készíti el életművének meghatározó, egyedülinek tekinthető videó-performance-ait Amszterdamban²⁹⁹. E munka során Halász valóban kísérletezik a videóval, most jut abba a helyzetbe, hogy szinkron képet adó a televízió-készülékkel dolgozhat. „Ösztönösen” használja a technikát, megborotválja, táncol „benne”, játszik vele, s nyúl vissza a geometriához. Halász az 1977-es, pécsi televízió-stúdióbeli performance-ában is korábbi tévés akcióit idézte meg, illetve a földre rajzolt geometrikus formákon mint bejárandó útvonalakon lépkedett végig³⁰⁰.

Sajátos módon ez a geometrikus „ikonosztáz” meghatározóvá válik Halász későbbi munkái során is, melyeket, mint számára meghatározó síkidomokat, sajátos intratextualitásként, önidézésként hív segítségül. Halász performance-aiban egy önálló individuális mitológia eszközkészletét hozza létre ezekből a geometrikus formákból, ahol a rá későbbi munkáiban jellemzővé váló szimbolikák és eljárások jelennek meg. Ilyenné válik egyfelől az a képalkotói gyakorlat, melynek során új festői formanyelvet kísérletezik ki. Ez az expresszív, gesztusszerű festői eljárás voltaképpen Halász amszterdami akciójában jelenik meg konkrét képalkotói formában először, s ez alapján dolgozza ki ennek programszerű eljárás módját. A nyolcvanas évektől rendszeresen hoz létre lábbal taposott képeket, különféle geometriai alakzatok alapján. Az általában egyszínű – kék, vörös vagy fekete – festmények

²⁹⁹ Egyedüli, mivel az 1979-es miskolci *Menni, menni és maradni*, illetve a későbbi videók már inkább tekinthetők performance-dokumentációknak. Igaz, Halász 1981-ben Pakson még készít egy, az amszterdami akciót megidéző filmet (*At the back of...* c.), maga a film mint médium ebben a formában a későbbiek során már nem játszik lényeges szerepet Halász munkásságában.

A művet lásd: Karoly Halasz: *An Indian in Holland*, 1978 (33'23), De Appel gyűjtemény, Holland Videóművészeti Intézet, Amszterdam.

Menni, menni és maradni. Miskolc, 1979. Filmdokumentáció, Super8, ff.. Halász Károly tulajdona.

At the Back of... 1981. ff, 16mm, (30 min). Kamera: Mészáros István „az eredetét ellopták, dvd másolat”.

A fotók a mozgóképből: Pinczehelyi 2011, 155–159; illetve u.o.: 170–171.

³⁰⁰ Hasonlóképpen Bruce Naumanhoz, egy korai performance-ában Meredith Monk koreográfiájára két négyzet alapú vonalon lépked, egyfajta meditatív performance keretében. A művet lásd: Bruce Nauman: *Walking an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68 (10 min), ff, 16 mm film.

festékrétegeit mezítláb, festékbe lépve, a talpát ecsetként használva viszi fel a földre fektetett vászonra, ahol a talpának lenyomata sajátos textúrájú felületet alakít ki. Az előre megtervezett vonalvezetésnek, az egyes útvonalak különböző sűrűségű-intenzitású bejárásának eredményeként jönnek létre a képek különféle faktúrái, monokróm szín- árnyalatai. A geometria újrafelfedezéseként, továbbéléseként lehet tekinteni Halász 1978-79-től újraéledő, a korábbi *Magasles* sorozatokat megidéző *Struktúrák*, valamint *Rész és egész* című festményeire és plasztikáira³⁰¹. Egy másik alapmotívuma, amely a korai hetvenes évek bőrönd installációiból és hiperrealista festményéből (*Batyu és bot készenlétben*, 1973)³⁰² is visszatér, a babos kendőből kötött batyu. A kendő pöttyei a nyolcvanas évektől válnak Halász újgeometriájának alapmotívumává: felnagyított, hard edge jelleggel megfestett kör variációkként. Ez a radikális eklektika jellemzi Halász munkáit a nyolcvanas évekre, s ekkor alakul ki az a máig jellemző formanyelv, mely alapvető geometrikus formákból – kör/pötty, téglalap alapú síkidomok –, mint elemi jelfaktumokból építkezik.

A műhelyesek közt nem csak Halásznál figyelhető meg a geometrikus, konstruktivista hagyományokhoz történő visszatérés a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején, ám egyedül Halász az, aki ezt festészeti munkássága során alkalmazza. Halász nyolcvanas években jelentkező új festői programját ugyanis már egy koncepcionálisan kiforrott, a geometriából építkező, újragondolt és aktualizált festői repertoár jellemzi.

Az évtized végére, 1979-ben újabb fordulat következik be a műhelyesek életében. A műhely tagjainak pályája – talán nem tűnik triviálisnak a megállapítás – a képalkotói praxis vonatkozásában vált a nyolcvanas évekre szétartóvá. Ficzek, Kismányoky, Szijártó a mozgóképes animáció irányába, Pinczehelyi az alkalmazott grafika és a művészetszervezői feladatok felé, Halász pedig egy sajátos kisvárosi művészetteremtő, alkotói létmódba húzódik

³⁰¹ A művet lásd: *Magasles I-II.* 1972. (Pinczehelyi 2011, 258–259); *Struktúrák I-IV.* 1979. (Pinczehelyi 2011, 306–310); *Rész és egész A.* 1978-1979. (Pinczehelyi 2011, 312).

³⁰² A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 111.

vissza³⁰³. Az akkor alakult Pannonia Filmstúdióba³⁰⁴ „igazoló” három alkotót lázasan kezdte izgatni a filmkészítés, s ezen belül is az animációs film. Jóllehet Kismányoky már 1971-ben készít forgatókönyvet illetve filmtervet – *Fehér por* címmel (1979-81) –, s 1974-ben már videóprogram elindításán gondolkodik³⁰⁵, az igazi áttörést a Pannonia Filmstúdió jelenti számukra. A műhelyesek közül Ficzek az, aki 1980-ban elsőként jelentkezik önálló mozgóképes munkával (*Kocka*, animációs film)³⁰⁶. Ő jut el leghamarabb oda 1981-ben, hogy megvalósítsa önálló elképzeléseit, amely egyben korábbi munkáinak mozgóképes adaptációit, továbbgondolását is jelenti a *Hátrahagyott kijáratokban*.

Szijaártó az *Iskolatévé* számára készített animációs filmeket, ám mind ő, mind Kismányoky számos, meg nem valósult forgatókönyvet készített ez idő tájt (többek közt Szijaártó: *Adaptációk, Szent Sebestyén, Nakonxipán, Vak, Pécs építészete*; Kismányoky: *Jelhalmazok tört térben, Computer-film, Az orr, Futás a jövőbe, Sisiphos találkozása Erhard Schönnel, Közös vonal /Sisiphos emlékezik/*). Kismányoky első önálló animációs filmje az 1981-ben készült *Pszichorealizmus*, mely egy, a pécsi Pszichiátriai Klinikán ápolt beteg, Istók

³⁰³ Édesanyja betegsége miatt visszaköltözik Paksra, s azt a kisvárosi, művészetileg elszigetelt miliőt választja, melyet utólag, némi keserűséggel maga is „sötét szobának” nevez. Ebben a közegben „hozza létre” a Paksi Vizuális Alkotótelepet (1980), s alapítja meg a Paksi Képtárat (1990).

Lásd: *Kiáltás egy sötét szobából. Hopp-Halász Károly életmű-kiállítása*. Pécsi Galéria, 2011. október 14 – november 27. (Pinczehelyi 2011; Doboviczki 2011).

Pinczehelyi képzőművészeti munkásságára az 1978-80 közötti időszakban leginkább az útkeresés jellemző, amikor sajátos identitáskeresésként a nemzeti trikolórt és a kommunizmus jelképeit ütközteti. Ebben az időszakban jórészt az újonnan alapított Pécsi Galéria szervezőmunkájára koncentrált, illetve grafikai tevékenységet folytat.

Sajátos, hogy kettőjük festői tevékenysége – bár egészen eltérő utakat bejárva – az új szenzibilitás festői programja kapcsán találkozik össze a nyolcvanas évek közepén (Hegyí 1983; u.ő. 1990)

³⁰⁴ A Pannonia Film-, Rajz- és Animációs Stúdió két vidéki műtermi gyártóbázist hozott létre 1971-ben: a kecskeméti, s 1979-ben a pécsi stúdiókat. Míg előbbiben a rajzfilmes munkák domináltak, utóbbi a kísérleti filmeknek is szélesebb teret engedett. A pécsi műterem az Ixilon-stúdióból nőtte ki magát, Varga Csaba vezetésével. Lásd: Romváry 2010, 70.

³⁰⁵ *Közlemények* 6., 6. pont, 1974. augusztus 13. (Ficzek – Pinczehelyi 1973-78). Az Ifjúsági Házban – ahol Kismányoky mint művészeti vezető dolgozik – működő Ixilon Stúdióval is szorgalmazták az együttműködést; 1977-ben Kismányoky *Egy (Kassák) kép építése* címmel készíti film-akció forgatókönyvet.

³⁰⁶ A művet lásd: *Kocka*. 1980. (0'30) Rajz-animációs film Operatőr: Cselle László, Csepela László, zene: Másik János, rendezte: Ficzek Ferenc. Pannonia Filmstúdió.

László két világháború közötti rajzainak adaptációjából született³⁰⁷. Kismányoky egy olyan filmnyelvi programon kezd el dolgozni, mely elsősorban a film mint médium természetének és lehetőségeinek megfigyelését tartotta elsődlegesnek. A célt nem a látott dolgok ábrázolásában határozza meg, hanem a filmmel kapcsolatos a priori tudásra épít. A filmet egy olyan sajátos közegnek, olyan rejtett viszonyok dimenziójaként fogja fel, mely egyszersmind fel is erősíti ezeket az összefüggéseket. Számára nem az egyes filmkockák az izgalmasak – melyekre alapanyagként, s egy nagyobb folyamat részének tekinti –, hanem a médiummal végezhető utómunkák és beavatkozások jelentik neki a filmezés kihívásait. Nem csak a különféle filmes eljárásokra (lassítás, gyorsítás, többszörös felvételek) lehet ennek kapcsán gondolni. Kismányoky is ahhoz a képalkotói tudáshoz fordul, mely már az avantgárd konkrét-fotót is jellemezte: közvetlenül, kamera nélkül a filmszalagra dolgozni, dörzsöléssel, maratással, karcolással, vágásokkal, szórópisztollyal, tárgyak lenyomataival, áttetsző ragasztószalag segítségével (Kismányoky 1979–81)³⁰⁸.

E filmes kísérletek azonban már egy egészen más pályát jelöltek ki a műhelyesek – Ficzek, Kismányoky és Szijártó – számára, mely nem csak témájában, de a vizsgálható korpusz hermeneutikai feltárásában is más kompetenciákhoz köthető, mint az eddig taglalt jelenségek, események. S egyúttal egészen más intézményi csoportosulásokhoz kapcsolódnak – az Ixilon

³⁰⁷A művet lásd: *Pszichorealizmus*, 1981 (4'20 min) 35 mm. Operatőr: Radocsay László, computer: Csízy László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió.

Pszichorealizmus címmel dr. Jádi Ferenc pszichiáter és Kismányoky 1980-ban egy kiállítást is rendezett a klinika archívumának rajzaiból az IH Galériában. (Jádi-Kismányoky 1980)

Kismányoky e munkája, és a munka tapasztalatai alapján készült filmjei Martyn Ferencről, majd a Bauhausról arra a koncepcióra épültek, amely Pécs művészeti hagyományait igyekezett adaptálni a film és az animáció eszközeivel. Kismányoky ebben találta meg a „témát”, a dramaturgiát, azaz e tematikus munkák során tudott saját filmnyelvi kísérleteivel foglalkozni.

A művet lásd: *Martyn*. 1983 (12 min) Operatőr: Matkócsik András, Radocsai László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió; illetve *Bauhaus* 1984 (15 min). Fotó: Kürti Mihály, Operatőr Bárány György, Radocsay László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió.

³⁰⁸Kismányoky ezzel együtt sajátos kinematográfiai kísérletek is izgatják ekkortájt – legalább is elvi-konceptuális szinten. Olyan komplex vetített térben és annak technológiáján gondolkodik, ahol különféle mozgó kamerák, mozgó figurák és raszteres, forgó-, hengeres vetítőfelületek egy folyamatosan változó, minden lehetséges szegmensében változó kép-teret hoznak létre (Kismányoky é.n./d, 22-23).

Stúdió és a Pannonia Fimstúdió pécsi műterméhez –, ahol a hazai kísérleti film egy olyan területe sejlik fel, mely Pécs nyolcvanas évekbeli vizuális kultúrájának hallatlanul izgalmas és feltárára számot tartó jelenségének tekinthető.

A műhely felbomlása a tagok szakmai érdeklődésének, intézményileg is behatárolt irányváltásának szerves következménye. A műhelyesek olyan új kihívásokkal szembesülnek a vizuális művészetek területén, melyeknek már nem lehetett az eddig bevált keretek között megfelelni. Ezek az új feladatok egyrészt a mozgóképes kifejezés, a rajzfilm és az animáció irányába viszik el Ficzeket, Kismányoky és Szijártót, míg Halász és Pinczehelyi az intézményszervezés és a képzőművészeti alkotótevékenység közegében folytatták tevékenységüket a nyolcvanas években.

Dolgozatomban több dologgal adós maradtam. Nem törekedtem például a fotómunkák teljes vertikumának jellemzésére, jóllehet a munkák között számos olyan, a pillanatnyi helyzetre reagáló, konceptuális tartalommal rendelkező művet találunk, melyeket szintén érdemese lenne bemutatni, s akár egy-egy önálló esszé tárgyát képezhetnék. Gondolok itt olyan művekre, mint például Pinczehelyi Sándor és Aknai Tamás közös, *Wasser* című fluxus-műve 1974-ből (melyben Aknai egy vājlingból kanalizva lefetyeli a vizet)³⁰⁹, vagy Kismányoky önábrázolással kapcsolatos munkái, melyeken az önvizsgálat és a jelhagyás sajátos kombinációjú kollázsaival találkozhatunk. Ilyenek például az 1976-ban született *Szög*, illetve az *Ön/én* című művek.³¹⁰ Ezek, illetve a dolgozatban esetlegesen nem érintett alkotások nem azért nem kerültek be a vizsgált kép-korpuszok közé, mivel jelentőségüket bárki is vitatná, hanem terjedelmi okokból, valamint a dolgozat felépítéséből, szerkezetéből kifolyólag. A munka

³⁰⁹ A művet lásd: Pinczehelyi Sándor: *Wasser*, 1974. Közreműködött: Aknai Tamás. (Pinczehelyi 2004, 223)

³¹⁰ A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 173-174.

során csupán jellemzőnek gondolt hangsúlyokat igyekeztem megjeleníteni, s kevésbé törekedtem a műhely tevékenységének minden részletére kiterjedő, leltárszerű elemzésére.

S ahogy nem tekintettem feladatommak a Pécsi Műhely műtárgyi örökségének számbavételét, hasonlóképpen nem tartozott e dolgozat kitűzött céljai közé a műhely tagjainak életrajzszerű, vagy monografikus bemutatása sem – bár kétség kívül hallatlanul izgalmas lenne egy ilyen típusú művel találkozni. Ezek azonban már olyan területek, melyekre más típusú szakmai kompetencia miatt sem vállalkozhattam.

Végezetül itt szeretnék köszönetet mondani a munkámhoz nyújtott segítségért az alábbi személyeknek:

Kismányoky Károlynak és Pinczehelyi Sándornak, akik nem csak közel engedtek a témához, hanem értékes dokumentumokkal, tanácsokkal láttak el a kutatás során. Halász Károlynak, Szijártó Kálmánnak, ifj. Ficsek Ferencnek az interjúkért és a rendelkezésemre bocsátott dokumentumokért.

Szijártó Zsoltnak és Havasréti Józsefnek, akik menet közben foglalkoztak a születő szöveggel, s javaslataikkal segítették, hogy előrehaladjon. Varga Ildikónak a szöveg korrektúrájáért.

Konzulensemnek, Beke Lászlónak, akinek közreműködése nélkül nem hogy ez a dolgozat, de joggal gondolom, hogy a hazai neoavantgárd története is másképpen alakult volna...

Kutatásomat 2007-ben a Magyar Képzőművészeti Lektorátus Kállai Ernő ösztöndíjjal támogatta.

Bibliográfia

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max

1990 *A felvilágosodás dialektikája*. Fordította: Bayer József et al. Budapest, Gondolat – Atlantisz.

Aknai Tamás

1995 *A Pécsi Műhely*. Pécs, Jelenkor.

2001 *Egyetemes művészettörténet 1945–1980*. Budapest-Pécs, Dialóg Campus.

2006 Egyetemes képzőművészet Pécsen. A pécsi múzeum nemzetközi gyűjteményének alakulása a hetvenes években. In: Pilkhoffer Mónika (szerk.): *Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években*. Pécs, Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány, 2006. 167–176.

Appadurai, Arjun

2001 A lokális teremtése. Fordította: Szeljak György, Árendás Zsuzsa. In: *Regio*. 12/3. 3–31.

Aradi Nóra

1964 *Absztrakt képzőművészet*. Budapest, Kossuth.

Arias, Santa – Warf, Barney (szerk.)

2009 *The Spatial Turn*. Interdisciplinary perspectives. New York, Routledge.

Armand, Louis (szerk.)

2006 *Avant-Post: The Avant-Garde Under "Post" Conditions*. Prága, Litteraria Pragensia.

Bahun-Radunovic, Sanja – Pourgouris, Marinos

2006 *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism*. Cambridge, Cambridge Scholars Press.

Bajkay Éva (szerk.)

A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban. Kiállítási katalógus. Budapest-Pécs, Hungarofest.

Baki Péter

2012 *A fotóművészet születése*. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929). In: u.ő. (szerk.): *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929)*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 10–18.

Baló István

1977 *A név kötelez. A pécsi Doktor Sándor Művelődési Központ története.* Pécs, Pécs M. Városi Tanács V.B. Művelődési Osztály – Doktor Sándor Művelődési Központ.

Bálványos Anna (szerk.)

2000 *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999.* Kiállítási katalógus. Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest.

Bálványos Anna – Bárd Johanna (szerk.)

1994 *Természetesen / Természet és művészet Kelet-Európában.* Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok.

Barcsay Jenő

1953 *Művészeti anatómia.* Budapest, Corvina.

Barthes, Roland

1990 A kép retorikája. Fordította: Angyalosi Gergely. *Filmkultúra*, 1990/5. 64–72.

2000 *Világoskamra.* Fordította: Ferch Magda. Budapest, Európa.

Baudrillard, Jean

1996 A szimulákrum elsőbbsége. Fordította: Gángó Gábor. In: Kiss Attila Atilla et al. (szerk.) *Testes könyv I.* Szeged, Ictus. 161–193.

2009 *A művészet összeesküvése.* Fordította: Pálfi Judit. Budapest, Műcsarnok.

Bazin, André

1993 A fénykép ontológiája. Fordította: Baróti Dezső. In: u.ő.: *Mi a film?* Budapest, Osiris. 16–24.

Bätschmann, Oskar

1998 *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Fordította: Bacsó Béla és Rényi András. Budapest, Corvina.

Beke László

1971 Műleírás és műelemzés. Szempontok a modern művészet értelmezéséhez. In: u.ő.: *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991.* Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia 1994. 11–30.

1972a Miért használ fotókat az A.P.L.C.?. In: u.ő.: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992.* Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia 1997. 7–16.

1972b Fotó-látás, fotóhasználat az új magyar művészetben. In: u.ő.: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992.* Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia 1997. 17–28.

1974 Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról. *Magyar Műhely*, 43–44. sz. 40–48.

1976 *fotó/művészet*. Kiállítási katalógus előszó. *Expozíció*. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum. o.n.

1977a Avantgarde szekvenciák. In: u.ő.: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, Budapest. BAE-Tartóshullám-Intermedia 1997. 72–82.

1977b Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében. In: u.ő.: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia 1997. 83–88.

1977c *Neue Kunst aus Ungarn*. Kiállítási katalógus, Kassel, Galerie Lometsch.

1980 Moholy-Nagy László. In: Kálmán Kata (szerk.): *Foto. Moholy-Nagy László munkássága*. Budapest, Corvina. 5–13.

1991 Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus. Budapest. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria-Ludwig Múzeum. 21–27.

1994 *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*. Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia.

1997 *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest, BAE-Tartóshullám-Intermedia

2002 Tűrni, tiltani, támogatni – A hetvenes évek avantgárdja. In: Knoll, Hans (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest, Hans Knoll Galéria. 228–247.

2004 A magyar konceptuális művészet szubjektív története. In: Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest, Ráció. 227–239.

2005 Konceptuális művek és szöveghasználat. Fotó, film, videó az 1970-es években. In: Szőke Annamária – Beke László (szerk.): *Pauer*. Kiállítási katalógus. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. 2005. 61–64.

2008 *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László Gyűjteménye, 1971. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu.

Beke László – Peternák Miklós (szerk.)

1987 *Bódy Gábor 1946–1985*. Életmű bemutató. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Filmfőigazgatóság.

Belting, Hans

2003 *Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok. Fordította: Kelemen Pál. Budapest, Kijárat.

2005 Kép, médium, test: Az ikonológia új megközelítésben. Fordította: Matuska Ágnes. *Filológiai Közlöny* 1–2. 24–41.

Benczik Vilmos

2001 A Gutenberg-galaxis margójára. In: McLuhan, Marshal: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Budapest, Trezor. 319–331.

Benjamin, Walter

1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Fordította: Barlay László. In: *Kommentár és Prófécia*. Budapest, Gondolat. 301–334.

Bereznay András :

2001 Közép-Európa – nyugati táj. *Regio* 12/2. 166–182.

Boettger, Suzaan

2002 *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley, University of California Press.

Bódy Gábor

1978 Végtelen kép és tükröződés. („Total expanded cinema”). In: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Budapest, Pesti Szalon, 1996. 295–299.

1982 A „kísérleti film” Magyarországon. *Filmvilág*, 1982/03. 11–13.

Bourdieu, Pierre

1990 *The Logic of Practice*. Franciáról angol nyelvre fordította: Richard Nice. Cambridge, Polity Press.

2000 A mezők logikája. Fordította: Ádám Péter. In: Felkai Gábor – Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. században*. Olvasókönyv a szociológia történetéhez II. Budapest, Új Mandátum. 418–430.

Bredekamp, Horst

2003 Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. Fordította: Wessely Anna. *Buksz*, 2003/03. 253–258.

Bredekamp, Horst – Brons, Franziska

2005 A fotográfia mint tudományos médium. Fordította: Kékesi Zoltán. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. Budapest, L'Harmattan. 147–166.

Bretter Zoltán

2004 *Politika a határon*. Devlin-Hart vita. Budapest, Kalligram.

Bru, Sascha – Nicholls, Peter (szerk.)

2009 *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter.

Bujalos István (szerk.)

1993 *A posztmodern állapot: Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai.* Fordította: Bujalos István és Orosz László. Budapest, Századvég.

Butler, Judith

1997 Esetleges alapok: A feminizmus és a „posztmodern” kérdés. Fordította: Örlösy Dorottya. *Thalassa*, 1997/1. 11–31.

Bürger, Peter

2010 *Az avantgárd elmélete.* Fordította: Seregi Tamás. Szeged, Universitas

Callenbach, Ernest

1992 *Ecotópia.* Fordította: Borsos Béla. Budapest, Göncöl.

Castells, Manuel

2005 *Az információ kora – Gazdaság, társadalom és kultúra I.: A hálózati társadalom kialakulása.* Fordította: Rohányi András. Budapest, Gondolat – Infonia.

Crary, Jonathan

1999 *A megfigyelő módszerei.* Fordította: Lukács Ágnes. Budapest, Osiris.

Csaplár Ferenc

2006 *A tiltástól a tűrésig.* Kassák képzőművészete és a művelődéspolitikai az 1960-as években. *Élet és irodalom*, 50/49. 17–20.

Csatlós Judit

2011 Szomorú trópusokon. In: Pinczehelyi Sándor (szerk.): *Hopp-Halász Károly.* Kiállítási katalógus. Pécs, Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely. 71–80.

Danto, Arthur C.

2003 Művészet a művészet vége után. Fordította: Sajó Sándor. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság.* Budapest, Kijárat. 370–380.

de Maria, Walter

1995 cím nélkül (válogatott írások) Fordította: Jósmai Lídia. In: Lengyel András – Tolvaly Ernő (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I.* Budapest, A & E Kiadó. 213–220.

Debord, Guy

2006 *A spektákulum társadalma.* Fordította: Erhardt Miklós. Budapest, Balassi.

Deréký Pál – Müllner András (szerk.)

2004 *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest, Ráció.

2010 In the Shadow of Yalta. *Balkon*, 2010/1. 2–8.

Doboviczki Attila T.

2004 Új látásmód – új média. *Tudásmenedzsment*. 2004/2. 95–103.

2006 Független művészeti kezdeményezések, folyamatok a hetvenes években. In: Pilkhoffer Mónika (szerk.): *Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években*. Pécs, Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány, 2006. 85–97.

2010 A város mint kép, a város mint médium. A közterek mediatizálódása. In: Szijártó Zsolt (szerk.): *Köz/tér. A megfigyelő lehetőségei*. Budapest – Pécs, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék. 125–148.

2011 *Hopp-Halász Károly életmű-kiállítása*. Kiállítás-kritika.

<http://artificialpecs.blogspot.hu/2011/11/hopp-halasz-karoly-eletmu-kiallitasa.html> (2012.02.02.)

2012 *A zenei vizuál: látvány- és identitáskonstrukciók*. Kézirat. <http://templomosvetito.blogspot.hu/2012/09/zenei-vizual.html> (2012.11.22.)

Doboviczki Attila T. – Készman József

2009 *A képzőművészeti fotóhasználat*. Online publikáció (kutatási beszámoló).

NKA – Mai Manó Magyar Fotográfusok Háza

Doorman, Maarten

2003 *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of Avant-Garde*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Döring, Jörg – Thielmann, Tristan (szerk.)

2009 *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, Transcript.

Drengson, Alan (szerk.) – Naess, Arne

2005 *The Selected Work of Arne Naess*. Dordrecht, Springer.

Eco, Umberto

2006 *Nyitott mű*. Forma és meghatározhatatlanság a kortárs poétikában. Fordította: Dobolán Katalin. Budapest, Európa.

Elkins, James

2003 *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London, Routledge.

Részletet lásd magyarul: Mi a visual studies? Fordította: Hornyik Sándor. *Magyar Építőművészet*, 15.sz.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=619> (2011.01.23.)

Erdély Miklós

1974 *Kollapszus orv.* Párizs, Magyar Műhely.

1980 *Marly tézisek.* Részletek a tézisekből. Artpool archívum.

<http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html> (2012.09.11.)

1995 *A filmről.* Budapest, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia.

Erdős János (szerk.)

1974 *Pécsi Grafikai Műhely. 1974. december 5–31.* Kiállítási katalógus. Pécs, Pécs M. Város Tanácsa VB. Művelődési Osztálya – Magyar Képzőművészek Szövetsége Dél-Dunántúli Szervezete – Kulturális Rendezvények Irodája.

Erdősi Anikó

1999 Felsebzett vörösretek – Fontana fémei. *Balkon*, 1999/1-2. 4–7.

Erőss István

2011 *Természetművészet.* Budapest, Magánkiadás

Fehér Dávid

2011 „Kiállítás egy sötét szobából”. In: Pinczehelyi Sándor (szerk.): *Hopp-Halász Károly.* Kiállítási katalógus. Pécs, Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely. 53–61.

Ficzek Ferenc, ifj.

2008 *A valóság mint képkötő elem. A tárgy jelentésváltozása a műalkotásban.* DLA értekezés. Témavezető: Tolvaly Ernő. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar.

Ferry, Luc

1994 *Új rend: Az ökológia.* Fordította: V. Tóth László. Budapest, Európa.

Fitz Jenő (szerk.)

1980 *Pécsi Műhely 1970–1980.* Kiállítási katalógus. Székesfehérvár, Az István király Múzeum Közleményei.

Flam, Jack (szek.)

1996 *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley, University of California Press.

Flusser, Vilém

1990 *A fotográfia filozófiája.* Fordította: Veress Panka, Sebesi István. Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK.

Forgács Éva

1976 *Kollázs és montázs.* Budapest, Corvina

1991 „Mától kezdve így volt?” Hatvanas évek. *BUKSZ*, 1991/2. 156–160.

2004 „Történeti jelenség-e az avantgárd?” *Laokoón*, 2004/3. 15–22.

http://laokoon.c3.hu/dok/forgacs_avantgard.pdf (2011.07.11.)

2006 *A Duna Los Angelesben*. Budapest, Kijárat.

2010 *Bauhaus*. Pécs, Jelenkor.

Foucault, Michel

1996 *A szexualitás története*. A tudás akarása. Fordította: Ádám Péter. Budapest, Atlantisz.

Geertz, Clifford

1994 *Az értelmezés hatalma*. Antropológiai írások. Válogatta, utószó: Niedermüller Péter. Fordította: Andor Eszter et al. Budapest, Századvég.

Gelléri Gábor

2001 Találjunk ki egy Kelet-Európát! *Regio*, 12/ 2. 196–203.

Gombrich, Ernst H.

1972 *Művészet és illúzió*. Fordította: Szabó Árpád. Budapest, Gondolat.

1982 Elmélkedés egy vesszőparipáról. A művészi forma gyökerei. Fordította: Rohonczi Katalin. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 15–25.

Gráfik Imre – Voigt Vilmos (szerk.)

1981 *Kultúra és szemiotika*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Griffin, Em

2003 *Technológiai determinizmus*. Marshall McLuhan. Fordította: Szigeti L. László. In u.ő.: *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Budapest, Harmat. 321–333.

Groh, Klaus

1972 *Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln, DuMont Schauberg.

Gyetvai Ágnes

1980 Tanulmányok tájban. Beszámoló a Pécsi Műhely munkájáról. *Mozgó Világ*, 1980/5. 10.

György Péter

1992 *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.

Habermas, Jürgen

1982 Új társadalmi mozgalmak. Fordította: Mezei György. *Világosság*, 1982. 2.

1985 *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Fordította: Felkai Gábor et al. Budapest, Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja – Szociológiai Intézet és Továbbképző Központ – ELTE.

1994a A modernség: befejezetlen program. Fordította: Felkai Gábor. In u.ő.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz.

1994b A jóléti állam válsága és az utópikus energiák beszűkülése. Fordította: Felkai Gábor. In: u.ő.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz.

1995 *A kommunikatív etika*. Fordította: Felkai Gábor. Miskolc, Miskolci Egyetem.

1999 *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Fordította: Endreffy Zoltán et al. Budapest, Osiris.

Hadas Miklós

2009 *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. Akadémiai doktori értekezés.

Hajas Tibor

2005 *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia.

Hajdú István

1975 *Concept Art – Kísérlet egy műfajtalan műfaj rendszerezésére*.

<http://www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html> (2012.02.23.)

Nyomtatásban: *Tájékoztató – Magyar Képzőművészek szövetsége*, 1975/4, 1976/1, 1976/2.

2003 *Bak Imre*. Kiállítási katalógus. Budapest, Gondolat.

2010 *Gellér B. István*. A múltat sem sejtethed. Kiállítási katalógus. Pécs, Pécsi Galéria.

Halász Károly (szerk.)

1995 *Privát adás 1967–1993*. Budapest, Balassi.

Hamvas Béla

1988 *Az öt génusz – A bor filozófiája*. Szombathely, Életünk Szerkesztősége – Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja.

Haraszti Miklós

2000 Civil kurázsitól – civil társadalomig: a magyar szamizdat két évtizede. *Magyar Lettre Internationale*, 38. 55–58.

Hárs Éva

1973 *A pécsi képzőművészet kistükré*. Pécs, Jelenkor.

Határ Győző – Kibédi Varga Áron – Perneczky Géza
1973 Három Tanulmány az avantgardéről. *Új Látóhatár*/6. Hága, Stichting Mikes International' Alapítvány.
http://www.federatio.org/mi_bibl/HMKK_1973.pdf (2011.08.10.)

Hauser Arnold
1978 *A művészettörténet filozófiája*. Fordította: Tandori Dezső. Budapest, Gondolat.

Havasréti József
2006 *Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest, Typotext.
2009 *Széteső dichotómiák*. Budapest, Gondolat.

Hegyi Dóra – László Zsuzsa
2009 A kiállítások láthatatlan története – párhuzamos kronológiák. *Korunk*, 2009/9. 48–57.

Hegyi Lóránd
1983 *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Budapest, Magvető.
1986 *Avantgarde és transzavantgarde – a modern művészet korszakai*. Budapest, Magvető.
1990 *Utak az avantgárdból. Tanulmányok kortárs művészekről*. Pécs, Jelenkor.
1991 *Élmény és fikció*, Pécs, Jelenkor.
1995 *Alexandria*. Pécs, Jelenkor.
1997 *Pinczehelyi Sándor*. Kiállítási katalógus. Pécs, Jelenkor
2000 Közép-Európa: eszmemodell és életterv. Fordította: Adamik Lajos. In: Bálványos Anna (szerk.): *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949-1999*. Kiállítási katalógus. Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest. 9–43.
2001 *Nádler István*. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok.

Higgins, Dick
1966 Intermedia. *The Something Else Newsletter*. 1966/1. 1–6. Magyar fordítást lásd: u.ő.: Intermédia. Fordította: Koppány Márton. In: Klaniczay Júlia – Szőke Annamária (szerk.): *Fluxus. Interjúk, szövegek, események – esetek*. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ – Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, 2008. 99–105.
1978 Some Thoughts on the Context of Fluxus. *Flash Art*. 1978/84–85. 34–38. Magyar fordítást lásd: u.ő.: Intermédia. Fordította: Koppány Márton. In: Klaniczay Júlia – Szőke Annamária (szerk.): *Fluxus. Interjúk, szövegek,*

események – esetek. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ – Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, 2008. 91–98.

Higgins, Hannah

2002 *Fluxus Experience*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Honisch, Dieter

1977 Neue Kunst aus Ungarn. *Kunstmagazin*, 1977/1. 58–89.

Hopkins, David (szerk.)

2006 *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam – New York, Rodopi.

Horányi Attila

2000 Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *exsymposion*, Dokumentum szám. 2000/32–33. 86–92.

Horányi Özséb (szerk.)

1979 Medici Mária portréjának bemutatása IV. Henriknek. In Beke László – Horányi Özséb (szerk.): *Utak a vizuális kultúrához II*. Veszprém, Országos Oktatástechnikai Központ kiadványa, 1979. 61–88.

1982 *A sokarcú kép*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

Huyssen, Andreas

1986 *After the Great Divide*. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.

Janáky István

1977 A negyedik műtípus (Németh Lajost követve). Megjegyzés az az MTA Vizuális Kultúra Kutató Munkabizottságának működéséhez. *Bercsényi*, 28–30/77. 27–35.

Josvai Júlia – Knoll, Hans (szerk.)

2002 *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest, Hans Knoll Galéria.

Juhász-Nagy Pál

1984 *Beszélgetések az ökológiáról*. Budapest, Mezőgazdasági.

Kecskeméti Kálmán (szerk.)

1997 *No1: 1969–1971*. (Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Deák László, Dombay Győző, Haász István, Haris László, Juhász Sándor, El Kazovszkij, Kecskeméti Kálmán, Kiss Iván, Kovásznai György, Lisziák Elek, Molnár Péter, Orvos

András, Prutkay Péter, Szemadám György). Budapest, Ernst Múzeum – Műcsarnok.

Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (szerk.)
2012 *A gyakorlattól a diszkurzusig*. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék.

Kemp, Wolfgang
2011 *Geschichte der Fotografie: Von Daguerre bis Gursky*. München, C.H. Beck.

Keserü Katalin
1973 Pécsi Műhely. *Művészet*, 1973/9. 27.

Klaniczay Gábor
2000 Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Budapest, Balassi. 145–183.

Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.)
2003 *Törvénytelen avantgárd*. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973. Budapest, Artpool – Balassi.

Klaniczay Júlia – Szőke Annamária (szerk.)
2008 *Fluxus*. Interjúk, szövegek, események – esetek. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ – Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum.

Konrád György – Szelényi Iván
1971 A késleltetett városfejlődés társadalmi konfliktusai. *Valóság*, 1971/12. 19–35.

Kovalovszky Márta
1998 *Don Giovanni - Kalandozás a magyar művészet félmúltjában*. Budapest, Enciklopédia
2010 *Pinczehelyi Sándor*. Kiállítási katalógus. Pécs, Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely.

Kovács Éva – Orbán Jolán, Kasznár Veronika (szerk.)
2009 *Látás, tekintet, pillantás*. A megfigyelő lehetőségei. Budapest – Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

Kovács Zsolt – L. Simon László

1998 *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*. Vizuális költészet Magyarországon II. Miskolc – Budapest, Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely.

Krauss, Rosalind E.

1986 *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge-Massachusetts-London, MIT Press.

1999 Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*, 25/2. 289–305.

2000 Megjegyzések az indexről. Fordította: Tímár Katalin. *Ex Symposion* 2000/32–33. 4–16.

Krén Katalin – Marx József (szerk.)

1981 *A neoavantgarde*. Budapest, Gondolat.

Körner Éva

1976 A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. Kiállítási katalógus előszó. *Expozíció*. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum. o.n.

kuda.org (sz.n.)

2005 *The Continous Art Class. The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960' and 1970'*. Novi Sad, New Media Center_kuda.org.

László, Carl

1968 *Ma Kassák*. Dokumentumgyűjtemény, Bázél, Panderma.

Lengyel András – Tolvaly Ernő (szerk.)

1995 *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I*. Fordította: Beke László et al. Budapest, A & E.

2002 *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II*. Fordította: Adamik Lajos et al. Budapest, A & E,

Lindaurová, Lenka

2000 Művészet a kafei szakadékban. Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999. *Balkon*, 2000/3–4. 12–13.

Lotman, Jurij

1973 *Szöveg, modell, típus*. Fordította: Bánlaki Viktor et al. Budapest, Gondolat.

Lovelock, James

2010 *Gaia halványuló arca*. Az utolsó figyelmeztetés. Fordította: Barna László. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Lynch, Kevin

1960 *The Image of the City*. Cambridge, MIT Press.

Lyotard, Jean-François

1993 A posztmodern állapot. Fordította: Bujalos István –Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot: Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég. 7–145.

1995 A fenséges és az avantgárd. Fordította: Széchenyi Ágnes. *Enigma*, 1995/2, 49–61.

Major Máté – Osskó Judit (szerk.)

1981 *Új építészet, új társadalom 1945–1978*. Válogatás az elmúlt évtizedek építészeti vitáiból, dokumentumaiból. Budapest, Corvina.

Malevics, Kazimir

1986 *A tárgynélküli világ*. Fordította: Forgács Éva. Budapest, Corvina.

Manovich, Lev

2001 *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press-

2004 *Posztmédia esztétika*. Krízisben a médium. Fordította: Kisspál Szabolcs. *exindex*. <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> (2011.08.11)

Matičević, Davor (szerk.)

1971 *Mogućnosti za 1971*. Kiállítási katalógus. Zágráb, Galerija Suvremene Umjetnosti.

McLuhan, Marshall

1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, Routledge.

2001 *A Gutenberg-galaxis*. A tipográfiai ember létrejötte. Fordította: Kristó Nagy István. Budapest, Trezor.

Merrifield, Andy

2005 *Guy Debord*. London, Reaktion Books.

Mitchell, William J. Thomas

1997 Mi a kép? Fordította: Szécsényi Endre. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat. 338–369.

2003 A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában. Fordította: Hornyik Sándor. *Magyar Építőművészet*, 19.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783> (2011.07.16.)

2004 A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája. Fordította: Beck András. *Enigma*, 11/41, 17–30.

2007 A képi fordulat. Fordította: Hornyik Sándor. *Balkon*, 2007/11–12. 2–6.

2012 A CNN-től a SFK-ig. A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Fordította: Dragon Zoltán, Horváth Gyöngyvér. In: Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája*. W.J.T. Mitchell válogatott írásai. III. Politika, ideológia, kép. Szeged, JATE Press. 249–284.

Mirzoeff, Nicholas

1998 *The Visual Culture Reader*. London – New York, Routledge.

2000 Mi a vizuális kultúra? Fordította: Horányi Attila. *Ex-Symposion*, 2000/32–33.

Moholy-Nagy László

1929 A fotogram és határterületei. *i 10*, 21–22. sz. 190–192. Újraközölve In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982. 301–302.

1933 A fotográfia: napjaink objektív látási formája. *Korunk*, 10.sz. 751–753. Újraközölve In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982. 323–325.

1972 *Az anyagtól az építészetig*. Fordította: Mándy Stefánia. Budapest, Corvina.

1996 *Látás mozgásban*. Budapest, Műcsarnok – Intermédia

Moxey, Keith

2003 Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Fordította: Ferencz Judit. *Magyar Építőművészet*/5.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231> (2011.06.06.)

2008 Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 2008/7. 131–146.

M.Tóth Éva

2012 Anémic Cinema. In: Baki Péter (szerk.): *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929)*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 309–310.

Murai András – Tóth Eszter Zsófia

2011 Magánörömök, közállapotok. A szexualitás ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben. *Médiakutató*, 2011/nyár. 7–21.

Murphy, Richard

2004 *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge, Cambridge University Press.

Muskovics Gyula

2012a Hopp-Halász I. Coming-out. *tranzit.blog*

http://tranzit.blog.hu/2012/02/12/hopp_halasz_i_coming_out (2012.08.02.)

2012b Hopp-Halász II. Closet. *tranzit.blog*

http://tranzit.blog.hu/2012/02/14/hopp_halasz_ii_closet (2012.08.02.)

Müllner András

2001 *Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai* (Erdély Miklós).
Doktori disszertáció. Témavezető: Odorics Ferenc. Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi Program.

Nagy Edina (szerk.)

2006 *A kép a médiaművészet korában*. Budapest, L'Harmattan

Nagy Ildikó (szerk.)

1991 *Hatvanas évek*. Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítási
katalógus. Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria –
Ludwig Múzeum.

Nagy Pál

1999 Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához. *Magyar
Műhely*, XXXVII/110–111. 17–23.

Naess, Arne

1973 The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary.
Inquiry, 16. 1973/1. 95–100.

Németh Lajos

1973 *Minerva baglya*. Budapest, Magvető.

Nyíri J. Kristóf

1994 *A hagyomány filozófiája*. Budapest, T-Twins – Lukács Archívum.

2000 A gondolkodás képelemélete. Magyar Elektronikus Könyvtár

<http://mek.oszk.hu/00500/00587/html/index.htm> (2010.05.05.)

Ong, Walter J.

1998 Az elsődlegesen szóbeli kultúrák legújabb kori felfedezése. Fordította:
Szécsi Gábor. In: Nyíri Kristóf és Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és
írásbeliség*. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig.
Budapest, Áron. 39–55.

Osterworld, Tilman

1990 *Pop Art*. Köln, Taschen.

Pál Gyöngyi

2012 Európai fotóművészeti irányzatok, mozgalmak és koncepciók (1889–
1929). In: Baki Péter (szerk.): *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a*

modern fotográfiáig (1889–1929). Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 30–36.

Panofsky, Erwin

1984 *A jelentés a vizuális művészetekben.* Fordította: Tellér Gyula. Budapest, Gondolat.

Passuth Krisztina

1982 *Moholy-Nagy.* Budapest, Corvina.

Peirce, Charles Sanders

1975 A jelek felosztása. Fordította: Szegedy-Maszák Mihály. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): *A jel tudománya.* Budapest, Gondolat. 20–41.

Perneczky Géza

1988 *A korszak mint műalkotás.* Budapest, Corvina.

1995 Halász Károly és a kofferbe pakolt konstruktivizmus. In: Halász Károly: *Privát adás 1967–1993.* Budapest, Balassi.

2000 Két jegyzet Halász Károly legmonumentálisabb képsorozatáról. In: Halász Károly: *Taposott képek.* Kiállítási katalógus. Budapest, Fővárosi Képtár katalógusai 110.

2006 *Művészet az ezredfordulón.* Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről. Budapest, Új Palatinus Könyvesház.

Perneczky Géza (szerk.)

1999 *A művészet vége?* Budapest, Európai Füzetek 1.

Peternák Miklós

1988 *A konceptuális művészet hatása Magyarországon.* Kézirat.

<http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html> (2011.07.01.)

1991 *Adatok a magyar videóművészet történetének tanulmányozásához.* Budapest, SVB VOCE, Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központ - Műcsarnok

2007 *Képháromszög.* Budapest, Ráció.

Peternák Miklós (szerk.)

1991 F.I.L.M. A magyar avantgarde film története és dokumentumai. Budapest, Képzőművészeti Kiadó

1994 Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Budapest, Barabás Ilona KKT – MKE.

1996 *Végtelen kép.* Bódy Gábor írásai. Budapest, Pesti Szalon.

2002 *Vision. Látás, kép és percepció.* Kiállítási katalógus. Budapest, C3.

Pilkhoffer Mónika (szerk.)

2006 *Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években*. Pécs, Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány.

Pinczehelyi Sándor (szerk.)

1974 *Pinczehelyi Sándor kiállítása*. Kiállítási katalógus. Pécs, Janus Pannonius Múzeumkiadványai, 21.

2000 *Graphic Design 1970–2000*. Pécs, Pinczehelyi Sándor magánkiadása.

2004 *A Pécsi Műhely Nagy Képeskönyve*. CD-melléklettel. Pécs, Alexandra.

2006 *Lantos Ferenc*. Kiállítási katalógus. Pécs, Alexandra.

2011 *Hopp-Halász Károly*. Kiállítási katalógus. Pécs, Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely.

Piotrowski, Piotr

2009a *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Lengyelről angolra fordította: Anna Brzyski. London, Reaktion Books.

2009b Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In Bru, Sascha – Nicholls, Peter (szerk.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter. 49–58.

Riegl, Alois

1998 *Művészettörténeti tanulmányok*. Fordította: Adamik Lajos. Budapest, Balassi.

Romsics Ignác

1997 Közép- és/vagy Kelet-Európa? Egy terminológiai vita nyomában. *Rubicon*, 1997/5-6. 43–47.

Romváry Ferenc (szerk.)

1970 *Mozgás '70*. Kiállítási katalógus. Pécs, Modern Magyar Képtár.

1990 *Mozgás '70–'90*. Kiállítási katalógus. Pécs, Janus Pannonius Múzeum kiadványai, 68.

Romváry Ferenc (szerk.)

2010 *Pécs Lexikon II. (N-ZS)*. Pécs, Pécs Lexikon Kulturális Nonprofit Kft.

Rusnáková, Katarina

2000 Szlovák művészet 1949–1999. A megszakított történet. Fordította: Kozma Zsolt. In: Hegyi Lóránd (szerk.): *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999*. Kiállítási katalógus. Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest. 225–236.

Rorty, Richard

1993 Habermas és Lyotard a posztmodernitásról. Fordította: Bujalos István. In Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot: Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég. 224–250.

Sachs-Hombach, Klaus (szerk.)

2006 *Bild und Medium*. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln, Herbert von Halem Verlag.

Sadler, Simon

1998 *The Situationist City*. Cambridge, MA, MIT Press.

Sandfort, Theo – Schuyf, Judith – Duyvendak, Jan Wille – Weeks, Jeffrey (szerk.)

2000 *Lesbian and Gay Studies*. London, SAGE.

Scheunemann, Dietrich (szerk.)

2005 *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Amsterdam – New York, Rodopi. 15–48.

Schumacher, Ernst F.

1991 *A kicsi szép*. Tanulmányok egy emberközpontú közgazdaságtanról. Fordította: Perczel István. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó.

Schuyf, Judith

2000 Hidden from history? Homosexuality and the Historical Sciences. In: Sandfort, Theo – Schuyf Judith – Duyvendak, Jan Wille – Weeks, Jeffrey (szerk.): *Lesbian and Gay Studies*. London, SAGE. 61–80.

Sello, Gottfried

1969 Frisch gewagt und nur halb gewonnen. Nürnberg eröffnete seine 1. Biennale. *Die Zeit*, 1969. április 25. 17.

S. Nagy Katalin

2001 *Önarcképek*. A művész szerepváltozásai. Budapest, Palatinus.

Sontag, Susan

1969 A campról. In u.ő.: *A pusztulás képei*. Fordította: Göncz Árpád. Budapest, Európa. 225–237.

1973 *A fényképezésről*. Fordította: Nemes Anna. Budapest, Európa.

Stipančić, Branka

2000 A kortárs horvát művészet néhány aspektusa (1949–1999). Fordította: Kozma Zsolt. In: Hegyi Lóránd (szerk.): *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999*. Kiállítási katalógus. Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest. 125–137.

Sturcz János

1999 Természetesen... Magyarországon. Természeti anyagok, energiák és helyszínek használata a magyar művészetben 1970-től napjainkig. In u.ő.: *Janus félúton. Tanulmányok művészetelméletről, kortárs magyar és amerikai művészetről*. Budapest, Új Művészet. 39–83.

Stryker, Susan – Whittle, Stephen (szerk.)

2006 *The Transgender Studies Reader*. New York, Routledge.

Sugár János (szerk.)

1996 *HYPER TEXT+ MULTI MÉDIA*. Budapest, Artpool füzetek.

Susovski, Marijan

1994 A természet megjelenítése a horvát művészet radikális formáiban. A természet a poszt-objektív horvát művészetben. Fordította: Páldi Livia. In: Bálványos Anna – Bárd Johanna (szerk.): *Természetesen / Természet és művészet Kelet-Európában*. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok. 71–90.

Susovski, Marijan (szerk.)

1978 The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978. *Documents 3–6*. Zágrábi Kortárs Művészeti Galéria.

Szabó Máté

1985 *Zöldek, alternatívok, környezetvédők*. Az ökológiai mozgalmak elmélete és politikája. Budapest, Gondolat.

Szabó Máté (szerk.)

1989 *Politikai ökológia*. Szemelvények a nyugati alternatív mozgalmak elméletéről és politikájáról. Budapest, Bölcsész Index.

Szabolcsi Miklós

1981 A neoavantgarde. In: Krén Katalin – Marx József (szerk.): *A neoavantgarde*. Budapest, Gondolat. 7–114.

Szegedi-Maszák Mihály

2008 Szó és kép: Erdély Miklós szellemi öröksége egy irodalmár szemszögéből. *Építészfórum*, 2008. szeptember 9.

<http://epiteszforum.hu/node/10466> (2012.08.24.)

Szijaártó Zsolt

2008 Kulturális rendszer – egy fogalom metamorfózisa. In u.ő.: *A hely hatalma: lokális szcénák – globális folyamatok*. Budapest, Gondolat. 219–231.

Szilágyi Sándor

2007 *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Budapest, Fotókultúra – Új Mandátum.

Szkárosi Endre

2006 *Mi az, hogy avantgárd*. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből. Budapest, Magyar Műhely.

Szombathy Bálint

1994 A művészet és a természet összejátszásának főbb tendenciái a délszláv kulturális térségben. Előzmények és végkifejlet. In: Bálványos Anna – Bárd Johanna (szerk.): *1994 Természetesen / Természet és művészet Kelet-Európában*. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok. 253–272.

2005a *A konkrét költészet útjai*. Kaposvár, Képirás Művészeti Alapítvány

2005b Énkorbácsolások. A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások. *Balkon*, 2005/6. 19.

Szőke Annamária

1989 Piros fehér zöld. In: *Sub minervae nationis praesidio*. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest, Az ELTE és az ELTE Művészettörténeti Tanszék közös kiadása. 333–340.

2000 *A performance-művészet*. Budapest, Artpool – Balassi –Tartóshullám.

Szőke Annamária (szerk.)

2000 *A performance-művészet*. Budapest, Balassi.

Szőke Annamária – Beke László (szerk.)

2005 *Pauer*. Kiállítási katalógus. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

Szőllősi-Nagy András

2006 Lantos, az axiomatikus. In: Pinczehelyi Sándor (szerk.): *Lantos Ferenc*. Kiállítási katalógus. Pécs, Alexandra. 22–25.

Szőnyi György Endre

2004 *Pictura & Scriptura*. Szeged, JATE Press

Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.)

2012 *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai. III. Politika, ideológia, kép.* Szeged, JATE Press.

Takács Gyula

2006 A Baranya megyei és Pécs Megyei Jogú városi tanácsok szerepe a kultúrában mai szemmel (1960-70-80-as évek) In: Pilkhoffer Mónika (szerk.): *2006 Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években.* Pécs, Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány. 21–41.

Takács Judit (szerk.)

2011 *A homofóbia Magyarországon.* Budapest, L'Harmattan.

Tatai Erzsébet

2006 Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években. Doktori disszertáció. Témavezető: dr. Pataki Gábor. ELTE BTK Művészettörténeti Doktori Iskola.

<http://doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/diss.pdf> (2011.07.01.)

Ujházy Mariann

1995 „Emberi tájképek”. Maurer Dóra kiállítása. *Balkon*, 1995/2.

Vörös Henriette

2008 Művészeti kísérletek a Bonyhádi Zománcgyárban. Szakdolgozat. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar.

Walther, Ingo F. (szerk.)

2004 *Művészet a 20. században.* Fordította: Köbler Ágnes, Molnár Magda. Budapest, Taschen–Vince.

Weibel, Peter – Jansen, Gregor (szerk.)

2006 *Light Art from Artificial Light.* Kiállítási katalógus. Karlsruhe, ZKM.

Wigley, Mark

1998 *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire.* Rotterdam, 010 Publishers.

Wolf, Larry

1994 *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment.* Stanford, Stanford University Press.

Wölfflin, Heinrich

1969 Művészettörténeti alapfogalmak. Fordította: Mándy Stefánia. Budapest, Corvina

Zólyom Franciska

Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig. In: Szijártó Zsolt (szerk.): *Köz/tér. A megfigyelő lehetőségei*. Budapest – Pécs, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék. 283–305.

Források jegyzéke

Baranya Megyei Levéltár

A párt politikai érvényesülése a művészeti szövetségek munkájában.

MSzMP Archívum 9. Fond XXXV

Jelentés Pécs kulturális életének fejlesztésére hozott 1970 évi PB határozat végrehajtásáról

MSzMP Archívum 9. Fond XXXV

Beke László levele. Budapest, 1973. december 12. Pinczehelyi Sándor tulajdona.

Bocz József (szerk.)

1972 Jelentés a képző- és iparművészet, a műkritika helyzetéről és pártirányításáról. Kézirat.

Baranya Megyei Levéltár MSzMP Archívum 1. Fond XXXV (szigorúan bizalmas minősítéssel) Ti/20

Bosch+Bosch

1973 boglár 73. ács, baráth, csernik, ifjú, markulik, matković, smit, szombathy. Kiállítási portfólió. ifj. Ficzek Ferenc tulajdona.

Ficzek Ferenc

1971 c.n. *(Feljegyzés fegyelmi tárgyalásról).* Kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (2 oldal)

1979a *A doboz.* Filmtervezet. Kézirat. Ifj. Ficzek Ferenc tulajdona (7 oldal)

1979b *XX Story.* Filmtervezet. Kézirat. Ifj. Ficzek Ferenc tulajdona (1 oldal)

Ficzek Ferenc – Pinczehelyi Sándor

1973-78 Közlemények. Kézirat. Pinczehelyi Sándor tulajdona (18 oldal)

Jádi Ferenc – Kismányoky Károly

1980 *Pszichorelazimus 1895-1980.* Kiállítási brossura. Pécs, Ifjúsági Ház Galéria

Kismányoky Károly

é.n./a *Lépések-Környezetalakítások.* Kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (6 oldal).

é.n./b *NEM MA akció.* Kismányoky Károly feljegyzése. Kézirat (4 oldal).

é.n./c *Az IH Galéria 1975, 1976, 1978 évi programja; 1978 évi beszámoló az IH műhelyeinek munkájáról.* Kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (14 oldal).

é.n./d *Kismányoky Károly naplója.* Kismányoky Károly tulajdona.

1971 *Fa elkülönítése*. Forgatókönyv, kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (4 oldal).

1977 *Egy (Kassák) kép építése*. Forgatókönyv, kézirat. Kismányoky Károly tulajdona

1979-81 *Film-forgatókönyvek*. Kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (22 oldal)

Kismányoky Károly – Szijártó Kálmán

1971–73 *Metszéspontban*. A megérintett természet – a természet érintése. Kézirat. Kismányoky Károly tulajdona (1 oldal).

Kopernikusz emlékkiállítás magyar képzőművészek műveiből. A Lengyel Kultúra szervezésében – Budapest, 1973. április 5–25. 1973. Kiállítási brossura. Budapest, Lengyel Kultúra (859 FNYV, Fk: Tallián Ferenc.).

Pinczehelyi Sándor

1972 *IV. Nemzetközi Plakátbiennálé Varsóban*. Dokumentum, kézirat. Pinczehelyi Sándor tulajdona (4 oldal).

1973a *Beszámoló Nyugat-európai tanulmányútról, Sarkadiné Hárs Éva múzeumigazgató részére*. Kézirat. Pinczehelyi Sándor tulajdona (3 oldal).

1973b *A Pécsi Műhelyről*. Kézirat. Pinczehelyi Sándor tulajdona (6 oldal).

1975 *Alapszabály tervezet a Pécsi Műhely működéséhez*. Kézirat, 1975. január 18. Pinczehelyi Sándor tulajdona (3 oldal)

1976 *A Pécsi Műhely 1977-es évi munkaterve*. Kézirat. Pécs, 1976. november 1. Pinczehelyi Sándor tulajdona (2 oldal).

1977 *Csillag /utcakő/ 1972-73*. Kézirat. Pinczehelyi Sándor tulajdona (2 oldal).

Pécs m.város Tanácsa VB Művelődésügyi Osztálya 19.153/1975.VIII

1975 *Feljegyzés az 1975. január 22-én Pécs M. Város Tanácsa VB Művelődésügyi Osztályán tartott megbeszélésről, melynek témája a „Pécsi Műhely” helyzete*. Kézirat. Ifj. Ficzek Ferenc tulajdona (2 oldal)

Pécsi Műhely

1972 *Pécsi Műhely 1972. február 12 – március 5-ig*. Kiállítási brossura. Komló, Május 1. Művelődési Központ kiállítóterme, Komlói kiállítások 1972/1.

Szelényi Lajos

2003 *Szelényi Lajos grafikai kiállítása*. Csopor(t) Horda Galéria, 2003. november 13-december 10. Kiállítási brossura. Pécs, Pécsi Horvát Színház.

Szijártó Kálmán

2004 *A Pécsi Műhelyről*. Kézirat. Szijártó Kálmán tulajdona (9 oldal).

xerox. 1973. június 15 – július 30. Kiállítási brossura. Zágráb, Galerija Studenskog Centar

szerző nélkül

Kerti hangverseny és kiállítás. *Dunántúli Napló*, 1973. június 20. 3.

Interjúk

Interjú Kismányoky Károllyal, 2005. augusztus (32 min, saját felvétel).

Interjú Halász Károllyal, 2005. augusztus, 2006. július (42 és 34 min, saját felvétel).

Interjú Lantos Ferencével, 2005. október (52 min, saját felvétel).

Interjú Nádor Katalinnal, 2005. november (40 min, saját felvétel).

Interjú Pinczehelyi Sándorral, 2005. augusztus; 2012. november (30 és 22 min, saját felvétel).

Művek jegyzéke

(oldalszám szerinti megjelenés sorrendjében)

13.o.:

- Halász Károly: *Privát adás I. (Gyertyagyújtás egy saját műsor elindításáért)*, 1970-1971, installáció, 52x70x25 cm (Pinczehelyi 2004, 97)
- u.ő.: *Privát adás I. Fotóakció, Hommage á Moholy-Nagy László*, 1971. Fotó, 18x24 cm, ff. (Pinczehelyi 2011, 92)
- u.ő.: *Modulált televízió I. (Bizánc)*, 1972-1976. Fotósorozat, farost, 80x80 cm ff., Szent István király Múzeum
- u.ő.: *Modulált televízió II. (Odüsszeia)*, 1972. Fotósorozat, farost, 80x80 cm ff., Szent István király Múzeum
- u.ő.: *Modulált televízió III. (NSZK-Brazília)*, 1973. Fotósorozat, farost, 80x80 cm, ff., Szent István király Múzeum (Pinczehelyi 2011, 95–111)

14.o.:

- Halász Károly: *Privát adás I-IV.*, 1973-1974. Fotósorozat, 50x60 cm, ff.
- u.ő.: *Privát adás*, 1974. Fotósorozat, ff., 18x24 cm, ff.
- u.ő.: *Privát adás II.*, 1974. Diapozitív, 18x24 cm (Pinczehelyi 2011, 130–134.)
- u.ő.: *Pszedó videó*, 1975. Fotósorozat, 50x60 cm, ff. (Pinczehelyi 2011, 135–143)

17.o.:

- Paik, Nam June: *Candle TV*, 1975. Installáció. Sohm Archívum, Staatsgalerie Stuttgart

18.o.:

- Nam June Paik: *McLuhan Caged*, 1967. Electronic Art II. *The Medium is the Medium*. WGBH, 1969 (27'50). Rendezte: Fred Barzyk. Electronic Arts Intermix
- Bódy Gábor: *Négy bagatell*, 1975. (27'40). Operatőr: Haraszi Zsolt, Bódy Gábor. Balázs Béla Stúdió

19.o.:

- *Lépésváltás. Pécsi Műhely film*, 1977. 16 mm, ff. Közreműködtek: Baksa Tamás, Mészáros István, Varga Csaba. Fotó: Csonka Károly, Harmath Mária, Nyárfás Balázs. Közönség: Művészeti Szakközépiskola. Tanár: Bükkösi László. Ixilon Stúdió, Pécs

Ficzek Ferenc: *Árnyékváltás* (6'14)

Halász Károly: *Privát adás* (9'26)

Kismányoky Károly: *Nyomvesztés* (7'50)

Pinczehelyi Sándor: *Összekötés* (3'35)

(Pinczehelyi 2004, cd melléklet)

- Halász Károly: *An Indian in Holland*, 1978. Videó (33'23). De Appel gyűjtemény, Holland Videóművészeti Intézet, Amszterdam

- Halász Károly: *Menni, menni és maradni, Miskolc*, 1979. Fotósorozat, 14x9 cm, ff. (Pinczehelyi 2011, 157-159)

24.o.:

- Duchamp, Marcel: *Fountain/Forrás*. 1917. Ready made. Fotó: Alfred S. Independent Artists (R. Mutt álnéven)

25.o.:

- Halász Károly: *Mini-múzeum*, 1972. Üveg, karton, fa, celofán.

- u.ő.: *Rajz a Mini-múzeumhoz*, 1973. Papír, vegyes technika, 32x21 cm
Múzeum (Pécs, Gellér B. István kertje), 1973. Üveg, karton, fa, celofán
(Pinczehelyi 2004, 114–117)

- u.ő.: *Stelázsi múzeum*, 1972-1973. Üveg, fa, fotó, festett karton, 17 cm
(Pinczehelyi 2011, 299)

26.o.:

- Duchamp, Marcel: *Boîte-en-valise 1935-41*. 69 darab miniatűr másolat, 40x38x10 cm. Rose Sélavy álnéven. MOMA James Thrall Soby Fund, New York

27.o.:

- SzijártóKálmán: *Art gesztusok I-II*, 1971. Fotósorozat, ff.

- u.ő.: *Art gesztusok III*, 1974. Fotósorozat, ff.

(Pinczehelyi 2004, 272–273, ill. 275)

- Etienne-Jules Marey – Georges Demenÿ (Demény György): *Deux mains, ouverture et fermeture*, 1893. 22 képből álló sorozatfotó, ff. La Cinémathèque Française, The Étienne-Jules Marey Collection, Párizs

34.o.:

- Kismányoky Károly: *Kenyértörés*, 1973. Fotósorozat, 50x60 cm, ff.

(Pinczehelyi 2004, 177)

44.o.:

- Zbigniew Gostomski: *Optical Object XXXIV*, 1965. Muzeum Sztuki, Łódź

(Piotrowski 2009a, 119)

48.o.:

- Szijártó Kálmán: *Cím nélkül*, 1970. Farost, tus, tempera, 60x60 cm (Pinczehelyi 2004, 248)

49.o.:

- Halász Károly: *M.A. Magister Atrium – Master of Arts*, 1973. Fotó, 50x60 cm, ff.
- u.ő.: *Bőrönd, bot, az otthoni táj*, 1973. Fotó, 18x24 cm, ff.
- u.ő.: *Bőröndfotók utazásom emlékére, Paks I-II.*, 1973. Fotósorozat, 18x24 cm, ff.
- u.ő.: *Egyetemi végzettségem*, 1973. Fotó, 18x24 cm, ff.
(Pinczehelyi 2011, 113–116)

50.o.:

- *Rendezett halmaz; egy amerikai katonacsapat összjátéka*. Fotó, ff., weltspiegel, szerző és évszám nélkül (Moholy–Nagy 1972, 53)

53.o.:

- Moholy-Nagy László: *Telephone Picture Em1*, 1922. Zománcozott porcelán, acélon, 94 x 60 cm. The Moholy-Nagy Foundation (Passuth 1982, 33)

61.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Lantos és Pinczehelyi, Pinczehelyi és Lantos*, 1977. Fotó, ff.
(Aknai 1995, 25.)

63.o.:

- *a Pécsi Műhely tagjai*, 1970. Fotó, ff., szerző nélkül (Aknai 1995, 8)
- *Műhelyképek*, 1970. Fotó, ff., szerző nélkül (Pinczehelyi 2004, 9)
- Nádor Katalin: *Pécsi Műhely csoportkép*, 1974. Modern Magyar Képtár archívuma, Pécs
- Kismányoky Károly: *Vizuális költészet – Betűzene; Betűzene – sorozatpróbák. Xerox mutációk*, 1970-80. (Pinczehelyi 2004, 184–185)

64.o.:

- *Ófalu, alkotótábor*, 1969. Fotó, ff., szerző nélkül. (Pinczehelyi 2004, 8)
- Kismányoky Károly: *Átrendeződő táj*, 1969. Karton, tus, 101x300 cm (Pinczehelyi 2004, 139)
- Ficsek Ferenc: *Cím nélkül*, 1968-1989. Olaj, farost, 59,5x50 cm (Pinczehelyi 2004, 35)

65.o.:

Tűzzománc munkák, 1972. Pécs, Baranya Megyei Fiúnevelő Otthon.
Ficsek Ferenc: *Zománcfal*, 270x360 cm
Kismányoky Károly: *Zománcfal*, 315x900 cm

Pinczehelyi Sándor: *Zománcfal*, 360x225 cm

Szijártó Kálmán: *Zománcfal*, 405x315 cm

(Pinczehelyi 2004, 19)

66.o.:

- Lantos Ferenc: *tűzzománc fal*, 1967. Pécs, Városi Könyvtár; *tűzzománc fal*, 1967. Pécs, Puskin Művelődési Ház; *tűzzománc fal*, 1967. Pécs, Bóbita Bábszínház; *zománcfríz*, 1969. Pécs, DÉDÁSZ; *farost intarziafal*, 1970/71. Komló, Juhász Gy. Klub; *tűzzománc fal*, 1971. Pécs, Információs Iroda; *szabadtéri tűzzománc*, 1971. Pécs, Tettye Park; *tűzzománc fal*, 1972. Pécs, Könnyűszerkezetes óvoda és bölcsőde; *tűzzománc fal*, 1972. Kaposvár, könnyűszerkezetes óvoda; *tűzzománc fal*, 1972. Székesfehérvár, könnyűszerkezetes óvoda és bölcsőde.
- *Városkrónika 1970*. Rendezte Knoll István. Film, ff. (20 min) MAFILM 8. Stúdió. M 1542/70

67.o.:

- Szijártó Kálmán: *Cím nélkül*, 1970. Tűzzománc, 135x45 cm (Pinczehelyi 2004, 246)
- Kismányoky Károly: *Piros*, 1969. Tűzzománc, 100x200 cm (Pinczehelyi 2004, 145)

68.o.:

- Ficsek Ferenc: *Cím nélkül*, 1970. Tűzzománc, 45x90 cm (Pinczehelyi 2004, 43)
- Szijártó Kálmán: *Fekete gólyák*, 1971. Papírnyomat, 50x30 cm
- u.ő.: *Variációk B/3*, 1971-1972. Papírnyomat, 60x43 cm (Pinczehelyi 2004, 250–251)

69.o.:

- Halász Károly: *Modulált és besorolt emberalakok a pop art sorozatból*, 1968. Tempera, karton, 50x60 cm (Pinczehelyi 2011, 236–239)
- Bak Imre: *Marika*, 1967. 100x100 cm (Hajdú 2003, 21)
- Halász Károly: *Sugaras elemek I-II*, 1968. Ofszet, karton, 10x10 cm
- u.ő.: *Sorolt sugaras elemek*, 1969-1970. Tempera, papír, 40x40 cm
- u.ő.: *Sugaras képterv I-II, V-VI.*, 1970. Tempera, papír, 40x40 cm.
- u.ő.: *Zöld sugaras*, 1969. Olaj, farost, 127x127 cm
- u.ő.: *Zöld fények*, 1969. Tempera, karton, 70x70 cm (Pinczehelyi 2011, 242–245, ill. 249-250)

70.o.:

- Halász Károly: *Kompozíciók hatszögben*, 1971. Tempera, papír, 50x50 cm
- u.ő.: *Axonometria elemekkel II.*, 1967, 1976-1977. Akril, vászon, 120x120 cm
- u.ő.: *Axonometria elemekkel III-IV.*, 1976-1977. Tempera, papír, 50x50 cm
- u.ő.: *Kocka*, 1972. Akril, fa, 10x10x10 cm (Pinczehelyi 2004, 94-95; 2011, 274-283)

72.o.:

- Heizer, Michael: *Double Negative*, 1969–1970, Overton, Nevada
- Tatlin, Vlagyimir: *A III. Internacionálé emlékműve*, 1919. Acél, üveg modell. (7m). Tretyjakov Képtár, Moszkva

73.o.:

- Nicholas Schöffer *Kibernetikus fénytorony*, 1963. Terv. La Défense, Párizs
- Cígler, Václav: *Mirror to the city*, 1965. Fotómontázs, ff. faktografia blog. <http://faktografiadotcom.files.wordpress.com/2011/09/ciglermirror.jpg?w=640&h=392&crop=1> (2012.11.10)
- Gulyás Gyula: *Hegybevarrás*, 1971. Fotóapplikáció, ff. (Beke 2008, 55-57)
- Oldenburg, Claes: *Placid Civic Monument*, 1967. Fotó, ff. Performance a Metropolitan Múzeum mögött, New York, 1967. október 1.

75.o.:

- Pécsi Műhely: *Közelítés*, 1970. Pécs, kőbánya. Résztvevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 299)
- Pécsi Műhely: *Homokbánya. Alapelemek lépcsőzetes módosulásai*. Pécsvárad. Résztvevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 300)
- Keserü Ilona: *Tapasztott formák. Hullámok*, 1971–1973. Kő, föld. Nagyharsányi szoborpark
- Pauer Gyula: *Villányi Pszeudo-relief*, 1971. Kő, alumíniumlemez, zománcfesték, 200x800 cm, Nagyharsányi szoborpark (elpusztult) (Szőke-Beke 2005, 54)

76.o.:

- Haris László: *Lépcsőház akció*, 1973. Közreműködik Szemadám György. Fotó, ff. (Szilágyi 2007, 102-103)
- Pécsi Műhely: *„Erdő.” Rendezett-rendezetlen jelek; rendezetlenné váló jelek*, 1970. Pécs, TV-torony mögött, irtás É-i szélé, K-Ny-i irányú lejtő. Résztvevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 298)
- Pécsi Műhely: *Lépcsők + „Alapelemek”*, 1970. Pécs, Havihegy „Malom”. Résztvevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 301)
- Pécsi Műhely: *Alapelemek, - „romlott”- környezetben*, 1970. Pécs, utcarész a „Malom” mellett. Résztvevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 302)

77.o.:

- Kismányoky Károly: *El(le)fedés, Függőleges, vízszintes kitakarások*, 1974-1975. Fotósorozat, színezett, ill. ff. (Pinczehelyi 2004, 180)

- u.ő.: *Behelyettesítés*, 1974. Két elemből álló fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 170)

79.o.:

- Kiss György: *Szepessy Ignác szobra*, 1893 Bronz gránit talapzaton. Pécs, Sétatér
- Kígyós Sándor: *Balet*, 1978. Hegesztett alumínium. Pécs, Sétatér
- Pinczehelyi Sándor: *Cím nélkül*, 1978. Fém pasztika, kb. 250x250x250 cm (Pinczehelyi 2004, 17)
- Pinczehelyi Sándor: *Kopernikus emlékére I.* 1973. Fotó, 120x42 cm, ff.
- u.ő.: *Lépcső*, 1973. Fotósorozat, 145x60 cm, ff.
- u.ő.: *Autóbusz*, 1974. Fotósorozat, 80x40 cm, ff.
- u.ő.: *Sétatér fák I.*, 1973-1974. Fotósorozat, 70x100 cm, ff.
- u.ő.: *Tulipán*, 1974. Két elemből álló fotósorozat, 30x40 cm (Pinczehelyi 2004, 196–201)

81.o.:

- Halász Károly: *Fotóakció, Lenin út 30.*, 1974. Fotósorozat, 9x14 cm, ff. (Pinczehelyi 2011, 128-129)

81.o.:

Dodes'ka-den, 1970. Rendezte: Akira Kurosawa. Toho Company, Yonki-no-Kai Productions, Japan (244')

82.o.:

- Tomičić, Davor: *Awnings*, 1971. Vranicanijeva u. 2., 9 db sárga pvc fólia egyépület homlokzatán, 150x400 cm
- Dimitrijević, Slobodan Braco: *Polyptich*, 1971. Katarinin u. , Jezuitski u. és Cirilometodska u. 6 db alumínium tábla, 100x100 cm
- Žuvela, Gorki: *Plastic tube*, 1971. Tomičićeva u. Színes PVC cső, 2200x120 cm (Matičević 1971)
- Pinczehelyi Sándor: *Összekötés I-II.* 1972. Közreműködött: Szijártó Kálmán. Fotósorozat, 70x35, ill. 100x24 cm, ff. (Pinczehelyi 2004, 192)

83.o.:

- Pécsi Műhely: *Zuhanó tekercs, futás-domb*, 1971. Pécsvárad, Homokbánya és „Jancsós domb”. Résztvevők: Aknai Tamás, Dretzky Katalin, Gállos Orsolya, Kismányoky Károly, Koppány Mária, Nádor Katalin, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán. Fotósorozat. (Pinczehelyi 2004, 308)

84.o.:

- Ficsek Ferenc: *A kereszt*, 1976. Fotó, ff. (Aknai 1995, 56)

85.o.:

- Pécsi Műhely: *Fehérre festett fa, Elkülönítés*, 1971. Pécs, Mecsek, Kantavár.
Résztevők: Aknai Tamás, Halász Károly, Kismányoky Károly, Kodra Károly,
Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 310–311)

86.o.

- Oppenheim, Dennis: *Évgyűrűk*, 1968. Mixed média, 101x76 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

- Richard Long: *Kör Izlandon*, 1974. Mixed média (megsemmisült)
(Walther 2004, 548)

- Walter De Maria: *The Lightning Field*, 1977. Mixed média. Nyugat Új Mexikó.
Fotó: John Cliett. Dia Art Foundation

- u.ő.: *Müncheni földtér*, 1968. Mixed média (Boettger 2002, 146)

87.o.:

- Ságlová, Zorka: *Hódolat Gustav Obermannak*, 1970. Akció (Bálványos-Bárd 1994, 49)

- u.ő.: *Lefektetett vásznak*, 1970. Happening és installáció Sudoměř mellett. Fotó: Jan Slágl. Center for Contemporary Arts Prague

88.o.:

- Smithon, Robert: *Spiral Jetty*, 1970. Nagy Sós-tó, Utah. Sár, só kristályok, kövek, víz; 500 méter hosszú, 5 méter széles. Fotó: Gianfranco Gorgoni. A DIA Center for the Arts, New York gyűjteményéből. Estate of Robert Smithson / VAGA, New York, NY.

89.o.:

- Halász Károly: *Robert Smithsonért*, 1973. Közreműködött: Halász Gábor. Fotó, homok, papír, gázolaj. Fotó, 50x60 cm, ff. (Pinczehelyi 2004, 120– 121)

90.o.:

- Pécsi Műhely: *„Erdő”. Vékony fehér csíkok mértékei*, 1970. Pécs, TV-torony mögötti irtás É-i széle, K-Ny-i irányú lejtő. Résztevők: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff.

- Pécsi Műhely: *„Erdő”. Széles fehér sáv, vízszintes lénia*, 1970. Pécs, TV-torony mögötti irtás É-i széle, K-Ny-i irányú lejtő. Résztevők: Ficzek Ferenc, Kismányoky Károly, Nádor Katalin, Pinczehelyi Sándor. Fotósorozat, ff.
(Pinczehelyi 2004, 296– 297)

91.o.:

- Pécsi Műhely: *Fák közé kifeszített kék sáv (Világoskék papírtekercs, fák között kifeszítve)*, 1970. Pécs, kőbánya mögötti fenyveserdő. Résztvevők: Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor. Fotósorozat, ff. (Fitz 1980, 19; Pinczehelyi 2004, 306)

92.o.:

- Pécsi Műhely: *Lelógó kék sáv*, 1970. Pécs, „kis” és „nagy” kőbánya. Résztvevők: Halász Károly, Kismányoky Károly, Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 305)

93.o.:

- Pécsi Műhely: *Guruló sárga csík*, 1971. Pécs, Kantavár mögötti irtás-erdő. Résztvevők: Kismányoky Károly, Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 307)

- Pécsi Műhely: *Zuhanó tekercs, futás-domb*, 1971. Pécsváradi homokbánya, „Jancsós domb”. Fotósorozat és filmdokumentáció. *Zuhanó tekercs, futás-domb*, 1971. ff., super8 (2’10”) (Pinczehelyi 2004, 309, ill. Pinczehelyi 2004, CD)

97.o.:

- Várnagy Péter: *Élettér*, 1973. Mixed média. Fotó: Kismányoky Károly gyűjteménye

- Halász Károly: *Tv-akció*, 1973. Installáció, Pécs, Gellér B. István kertje (Pinczehelyi 2004, 113)

- Pinczehelyi Sándor: *Példa 4 m² kék fű termesztésére*, 1973. Mixed média, Pécs, Gellér B. István kertje (Pinczehelyi 2004, 216)

98.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Egy fa lefestése*, 1973. Mixed média, Pécs, Gellér B. István kertje (Pinczehelyi 2004, 217)

- Kismányoky Károly: *Nem/Ma Ma/Nem*, 1973. Akció, Pécs, Gellér B. István kertje (Pinczehelyi 2004, 160)

102.o.:

- Maurer Dóra: *Pedotípiá I. — K.V. május 1.-i privát felvonulása mesterséges talajon*, 1971. Fotósorozat, ff.

- u.ő.: *Homokba süllyedt tárgyak*, 1971. Fotósorozat, ff.

103.o.:

- Kerekes László: *Land art alkotás*, 1972. Mixed média (Bálványos-Bárd 1994, 259)

- Gorgona: *Tavaszi-projekt*. 1964-1977. Mixed média

- u.ő.: *Gondolatok a hónapra*, 1964-1977. Mixed média. (Piotrowski 2009a, 183)
- u.ő.: *Kihelyezés*, 1965/85. Mixed média (Bálványos-Bárd 1994, 72)

104.o.:

- Pécsi Műhely: *A fa elkülönítése. Fehérre festett fa*, 1971. ff., super8 (5'42") (Pinczehelyi 2004, CD)

105.o.:

- Pécsi Műhely land art filmek: *Homokbánya. Az elemek dinamikája*, 1971 (4'51"); *A fa elkülönítése. Fehérre festett fa*, 1971 (5'42"); *Fehér doboz*, 1971 (0'48"); *Sárga sáv. Mozgó papírcsík*, 1972 (4'46"); *Rohanó tekercs – futás – domb*, 1971 (2'10") – ff., super8; (Pinczehelyi 2004, CD)

106.o.:

- Harasztý István: *Madárkalitka*, 1972. Mixed média. A székesfehérvári Szent István Király Múzeum gyűjteményében.

107.o.:

- Kismányoky Károly: *Elrejtés. Grafikai jelek*, 1976. Fotókollázs, 40x30 cm, ff.
- u.ő.: *Jelhelyzetek. Bekapcsolás*. 1972-1976. Fotókollázs, ff. (Pinczehelyi 2004, 178-179)
- Halász Károly: *Szigetek*, 1980. Performance. Karcagi Művelődési Ház. (Pinczehelyi 2011, 166-167)
- u.ő.: *A sziget*, 1981. Performance. Újpesti Mini Galéria. (Pinczehelyi 2011, 168-169)

108.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Original works of art*, 1974. Fotósorozat, 24x30 cm, ff. (Pinczehelyi 2004, 226)
- u.ő.: *Csillag (fű)*, 1979. Fotó, 50x60 cm, ff.
- u.ő.: *Csillagnyom*, 1979. Fotó, 50x45 cm, ff.
- u.ő.: *Makói vázlatok című*, 1980. Fotósorozat, 30x40 cm, ff.
- u.ő.: *Makó*, 1980. II, IV. Papír, ofszet, 30x42 cm (Pinczehelyi 2004, 236–239)

109.o.:

- Klein, Yves: *Anthropometries of the Blue Period and Fire Paintings*, 1960. Két performance. Galerie International d'Art Contemporain, Párizs, 1960. Filmdokumentáció (7')

111.o.:

- Rejlander, Oscar Gustav: *Az élet két útja*, 1857. Albumin nyomat, fotográfia. (580x937 mm). International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, N.Y.
- Méliès, Georges: *Utazás a Holdba*, 1902 (14'). Fényképezte: Michaut, Lucien Tanguy. Star Film - Gaston Méliès Films

112.o.:

- Picasso, Pablo: *Gitár*, 1913. Rajz, kollázs. (664 x 496 mm). The Museum of Modern Art, New York
- Braque, Georges: *Hegedű és pipa*, 1913. Kréta, szén, kollázs. (740x1060 mm). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs

113.o.:

- Duchamp, Marcel: *Anémic Cinema*, 1926. Közreműködött: Man Ray és Marc Allégret. Rotorelief – kinetikus szobor, filmdokumentáció (6'). Copyright: Rose Sélavy (álnév)
- Moholy-Nagy László: *lichtspiel: schwarz-weiss-grau. Light-Space Modulator*, 1932. Közreműködött: Sebők István (Stefan Sebeok) Kinetikus szobor, filmdokumentáció (6'). The Moholy-Nagy Foundation, Ann Arbor, Michigan

123.o.:

- Kismányoky Károly: *Betűzene*, 1976-1980. (Pinczehelyi 2004, 184-185)
- Halász Károly: *Struktúra (számok)*, 1968–1969. Papír, 29,7x21 cm
- u.ő.: *Struktúra (betűk)*, 1968–1969. Papír, 29,7x21 cm (Pinczehelyi 2004, 90-91)

132.o.:

- Pécsi Műhely: *Guruló sárga csík*, 1971. Pécs, Kantavár mögötti irtás-erdő. Résztvevők: Kismányoky Károly, Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 307)

133.o.:

- Attalai Gábor: *Csillag (Negatív object)*, Filmterv (1971. Beke 2008, 3)
- Pauer Gyula: *Villányi Pszeudo-relief*, 1971. Kő, alumíniumlemez, zománcfesték, 200x800 cm, Nagyharsányi szoborpark (elpusztult) (Szőke-Beke 2005, 54)

134.o.:

- Moholy-Nagy László: *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne*, 1930. Harvard Art Museums, Busch-Reisinger Museum

- Halász Károly: *Magasles I-II.*, 1972. Olaj, vászon, 120x120 cm (Pinczehelyi 2011, 258–259)

138-139.o.:

- Kismányoky Károly: *Pecsétek*, 1972-73. Fotó, 40x30 cm (Pinczehelyi 2004, 154)
- u.ő.: *Bábjáték*, 1972-73. Fotósorozat (Pinczehelyi 2004, 155)
- u.ő.: *Tükröződés*, 1972-74. Fotó, 24x18 cm (Pinczehelyi 2004, 156)

141.o.:

- Ficsek Ferenc: *Pszeudo kocka tanulmányok*, 1972. Papír, fotó (Pinczehelyi 2004, 49)
- u.ő.: *Vetítés – konyhaszék*, 1976-1977. Fotó (Pinczehelyi 2004, 52)

142.o.:

- Ficsek Ferenc: *Hátrahagyott kijáratok*, 1981. Animációs film (3'50). Operatőr: Radocsay László, zene: Másik János, rendezte: Ficsek Ferenc. Pannónia Filmstúdió Pécsi Műterme. eng.sz. 002151 A/1981
- u.ő.: *Bábu*, 1978. Vászon, tus, 100x136 cm (Pinczehelyi 2004, 79)
- u.ő.: *Kettőzött figura*, 1978. Vászon, tus, 100x100 cm (Pinczehelyi 2004, 75)

145.o.:

- Whitney, James: *Yantra*, 1957 (6'30). Animációs film. Zene: Badings, Henk. MOCA, LA
- u.ő.: *Lapis*, 1966 (9'20). Animációs film. MOCA, LA
- Whitney, John: *Permutation*, 1966 (7 min). Animációs film. AMPAS, LA
- u.ő.: *Matrix I-III*, 1971-72. (6, 6, 11 min) Animációs film. AMPAS, LA

146.o.:

- Ficsek Ferenc: *Önlapozás*, 1976. Fotó (Pinczehelyi 2004, 71)

147.o.:

- Pinczehelyi Ficsek, *tükör*, 1972. Fotó, 50x60 cm (Pinczehelyi 2004, 194)
- u.ő.: *Tükör, babák*, 1972. Fotó, 100x70 cm (Pinczehelyi 2004, 195)
- Ficsek Ferenc: *Cím nélkül*, 1972. Fotó (Pinczehelyi 2004, 68)
- Hajas Tibor: *Öndivatbemutató*, 1976. (14'41) Operatőr: Dobos Gábor, Vető János. Balázs Béla Stúdió

148.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *XY I-II*, 1973-1975. Fotó, karton, 24x36 cm. Antal - Lusztig gyűjtemény, Debrecen (Kovalovszky 2010, 74)
- u.ő.: *XYZ*, 1973-1977. Fotó, 35x25 cm. Magyar Nemzeti Galéria gyűjteménye, Budapest (Kovalovszky 2010, 75)

149.o.:

- Campus, Peter: *Three Transition*, 1973 (3'58). Videó. Smithsonian American Art Museum
- Moholy-Nagy László: *Sorozatok törvénye. Kis világossági és irányfokozatok eltolódásának hatása*, 1925. Fotóplasztika (Beke 1980, 39. kép)

150.o.:

- Pinczehelyi Sándor *Kopernikus emlékére I.*, 1973. Fotó, 120xx42 cm (Pinczehelyi 2004, 199)
- u.ő.: *Autóbusz*, 1974. Fotó, 80x40 cm (Pinczehelyi 2004, 196)
- u.ő.: *Sétatér, fák*, 1973-1974. Fotó, 70x100 cm (Pinczehelyi 2004, 200)

151.o.:

- Kismányoky Károly: *Elrejtés/Grafikai jelek*, 1976. Fotókollázs, 40x30 cm (Pinczehelyi 2004, 178)
- u.ő.: *Kenyértörés*, 1973. Fotó, 50x60 cm (Pinczehelyi 2004, 177)
- u.ő.: *Égetések*, 1974–76. Fotósorozat (Pinczehelyi 2004, 182-183)
- Ficsek Ferenc: *Utcaseprők* (é.n.). Fotósorozat. Ifj. Ficsek Ferenc tulajdona.

152.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Alma*, 1977. Fotó, 70x100 cm (Pinczehelyi 2004, 233)
- Pinczehelyi Sándor: *Hagyma*, 1977. Fotó, 70x100 cm (Pinczehelyi 2004, 233)

155.o.:

- Szijártó Kálmán: *Átváltozások*, 1978. Fotósorozat (Pinczehelyi 2004, 278-283)
- Szijártó Kálmán: *Átváltozások II.*, 1977-1978. Papír, szita, 90x64 cm. Modern Magyar Képtár, Pécs (Pinczehelyi 2004, 284-286)

156.o.:

- Abramovic, Marina: *Thomas Lips (The Star)*, 1975–1993, Videó, 1999 (1'13"). Frac Lorraine Gyűjtemény

159.o.:

- Makk Károly *Egymásra nézve*, 1982. Magyar film, 102 min. Mafilm Dialog Filmstúdió

161.o.:

- Halász Károly: *Fotóakció. Az első modulok a nyitott geometriához*, 1979. Fotó, 18x24 cm (Pinczehelyi 2011, 163)
- u.ő.: *Batyu és ecset – a festészet metamorfózisa*, 1975. Fotó, 50x60 cm (Pinczehelyi 2004, 129)
- u.ő.: *Batyu és bot (készletben)*, 1973. Váson, akril, 120x40 cm (Pinczehelyi 2004, 111)

- u.ő.: *Bőröndfotó – utazásom emlékére*, 1973. Fotó (Pinczehelyi 2004, 109)

162.o.:

- Halász Károly: *Hommage à Andy Warhol (Andy Warhol a paksi kertben)*, 1973.

Fotó, 30x40 cm (Pinczehelyi 2011, 120-121)

- Burgin, Victor: *Photopath*, 1969. Fotóapplikáció (Fehér 2011, 57)

163.o.:

- Halász Károly: *Szigetek*, 1979. Performansz (Pinczehelyi 2011, 156–159)

- u.ő.: *Útrakészen*, 1979. Fotó, 24x18 cm (Pinczehelyi 2011, 164)

- u.ő.: *Félúton*, 1973. Fotó (Pinczehelyi 2004, 109)

164.o.:

- Yoko Ono: *Szabdalás*, 1964. Performansz (Aknai 2001, 285)

166.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Csillag (Edit)*, 1973. Fotó (Hegyi 1995, 37)

- u.ő.: *Csillag (utcakő)*, 1972. Fotósorozat, 50x60 cm (Pinczehelyi 2004, 205)

- Man Ray: *Tonsure. Marcel Duchamp fotója*, 1921 Fotó, 10x15 cm (Pinczehelyi 1974, 10)

- weltspiegel: *rendezett halmaz (faktúra)* Fotó (Pinczehelyi 1974, 10)

- Attalai Gábor *Star*, 1970. Fotó, 39x30 cm, ff. Marinko Sudac Collection (Pinczehelyi 1974, 10)

- Johns, Jasper: *Flag*, 1954-1955. Olaj-vászon, kollázs (107.3x153.8 cm), VAGA, New York.

167.o.:

- Erdély Miklós: *Zászló-akció*, 1971. Vaerhartelt, Hollandia, Mikes Kelemen Kör (Szőke 1989, 336–338. Nagy 1999, 17)

- Tót Endre: *Talpra magyar avantgarde!*, 1973. Olaj, fa, 35x50 cm. Magyar Nemzeti Galéria

168.o.:

- Szombathy Bálint: *Three modes*, 1974. Mixed media. Marinko Sudac Collection.

169.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Az utcakő a proletariátus fegyvere*, 1974. Fotó, pecsét, ceruza, papír, 21x29,7 cm

- u.ő.: *Az utcakő...*, 1974. Szitázott bazaltkocka, 10x10x10 cm (Kovalovszky 2010, 58–59)

- Altorjay Gábor - Szentjóby Tamás: *Az ebéd. In memoriam Batu Kán*. 1966. Happening. Közreműködött: Jankovics Miklós

171.o.:

- Warhol, Andy: *Hammer and Sickle*, 1976. Szitanyomat, 30,4×40,6 cm. MOMA Collection
- Pinczehelyi Sándor: *Sarló és kalapács I.*, 1973. Fotó, 60×50 cm, ff. Paksi Képtár Gyűjteménye (Hegyi 1995, 35; Kovalovszky 2010, 62)

172.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Sarló*, 1973. Fotó, 30×90 cm. Szitanyomat, papír, 36×78 cm (Kovalovszky 2010, 68–69)

173.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Hengerek I-II-III.*, 1975. Fotó, farost, 70×70 cm (Kovalovszky 2010, 84–89; ill. 70.)
- Gellér B. István: *Mantegna/Che rekonstrukció*, 1975. Videó-performance. (Hajdú 2010, 40–41)

175.o.:

- Szijártó Kálmán: *Átváltozások II.*, 1977–1978. Papír, szita, 90×64 cm. Modern Magyar Képtár, Pécs (Pinczehelyi 2004, 284–285.)
- Warhol, Andy: *Marilyn Monroe*, 1962. Ofszet litográfia, 55,9×72,4 cm. Tate – National Galleries of Scotland
- u.ő.: *Flowers*, 1970. Ofszet litográfia, 58,4×58,4 cm. Leo Castelli Gallery, New York

176.o.:

- Szijártó Kálmán: *Arc*, 1972–1973. Papír, szita, 60×28 cm (Pinczehelyi 2004, 264–265.)
- u.ő.: *Nagyítás-Száj*, 1972. Xerox, 86×61 cm (Pinczehelyi 2004, 266.)

178.o.:

- *Vasarely Pécsett*, 1976. Dokumentumfilm (12'30). Munkatársak: Baksa Balázs, Harmat Mária, Radocsay László. Ixilon Filmstúdió. Készült a Baranya megyei Tanács megbízásából
- Pinczehelyi Sándor: *Csillag (rajz)*, 1975. Fotó, 21×22 cm, ff.
- u.ő.: *Csillag (utcakő)*, 1972. Fotó, 50×60 cm, ff.
- u.ő.: *Csillag (utcakő)*, 1973. Papír, szita, 48×58 cm, ff. (Pinczehelyi 2004, 215, 205, 211)
- Halász Károly: *plakátok*, 1975. Utcakiállítás (Pinczehelyi 2004, 14–15)
- Pinczehelyi Sándor: *plakátok*, 1975. Utcakiállítás (Pinczehelyi 2004, 14–15)

179.o.:

- Pinczehelyi Sándor: *Öt utcakő*, 1976. Fotó, 60x50, ff. illetve 5. Országos Képzőművészeti Biennálé, Pécs, 1976. Katalógusborító. (Kovalovszky 2010, 61, illetve Pinczehelyi 2000, 6)
- u.ő.: *XY I-II*, 1973-1975. Fotó, karton, 24x36 cm. Antal-Lusztig Gyűjtemény, Debrecen
- u.ő.: *XYZ*, 1973-1977. Fotó, 35x25 cm, ff. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- u.ő.: *Antigoné*, 1976. Plakátterv, fotó, karton, 84x59 cm. Pécsi Központi Amatőr Színpad (Kovalovszky 2010 74–75; 119)

182.o.

- Haris László: *Jel és árnyék, 1-7.*, 1975/1996. Fotósorozat, 69x70 cm, zselatinos ezüst, ff. (Szilágyi 2012, 106–107)
- Pécsi Műhely: *Földre fektetett T alakzat*, 1970. Pécs, „kis” és „nagy” kőbánya. Résztvevők: Halász Károly, Kismányoky Károly, Szijártó Kálmán. Fotósorozat, ff. (Pinczehelyi 2004, 305)

186.o.

- Szijártó Kálmán: *Átváltozások*, 1980. Performance a budapesti Fészek Klubban. Fotódokumentáció, ff. (Pinczehelyi 2004, 287).
- Halász Károly: *An Indian in Holland*, 1978. Videó (33'23). De Appel gyűjtemény, Holland Videóművészeti Intézet, Amszterdam
- u.ő.: *Menni, menni és maradni*. Miskolc, 1979. Filmdokumentáció, Super8, ff. (20'30). Halász Károly tulajdona.
- u.ő.: *At the Back of...* 1981. Film, 16mm, ff. (30'). Kamera: Mészáros István „az eredetit ellopták, dvd másolat” (Fotók a mozgóképből: Pinczehelyi 2011, 155–159; illetve u.o.: 170–171)
- Bruce Nauman: *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68. Koreográfia: Meredith Monk. 16 mm film, ff. (10'). EAI New York

187.o.

- Halász Károly: *Magasles I-II.*, 1972. Olaj, vászon, 120x120 cm (Pinczehelyi 2011, 258–259)
- u.ő.: *Struktúrák I-IV.*, 1979. Olaj, grafit, vászon, illetve akril, olaj, vászon, 100x100 cm (Pinczehelyi 2011, 306–310)
- u.ő.: *Rész és egész A.*, 1978-1979. Olaj, vászon, 200x102 cm (Pinczehelyi 2011, 312)
- u.ő.: *Batyu és bot (készenlétben)*, 1973. Akril, vászon, 120x40 cm (Pinczehelyi 2004, 111)

188.o.

- Ficzek Ferenc: *Kocka*, 1980. Rajz-animációs film (0'30). Operatőr: Cselle László, Csepela László, zene: Másik János, rendezte: Ficzek Ferenc. Pannonia Filmstúdió Pécsi Műterme

189.o.

- Kismányoky Károly: *Pszichorealizmus*, 1981. Film, 35 mm (4'20). Operatőr: Radocsay László, computer: Csízy László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió Pécsi Műterme

- u.ő.: *Martyn*, 1983. Film, 35 mm (12') Operatőr: Matkócsik András, Radocsai László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió Pécsi Műterme

u.ő.: *Bauhaus*, 1984 Film, 35 mm, (15'). Fotó: Kürti Mihály, Operatőr Bárány György, Radocsay László, rendezte: Kismányoky Károly. Pannónia Filmstúdió Pécsi Műterme

190.o.

- Pinczehelyi Sándor: *Wasser*, 1974. Közreműködött: Aknai Tamás. Fotósorozat, 40x30 cm, ff. (Pinczehelyi 2004, 223)

- Kismányoky Károly: *Szög és víz*, 1976. Papír, kollázs, ff.

- u.ő.: *Ön/én. Önjelölés*, 1976. Fotókollázs, ff. (Pinczehelyi 2004, 173-174)